ZIEMBISNSKI, O ENCENADOR DOS TEMPOS MODERNOS

A CONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA NA CRÍTICA DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO (1950-1959)

CAMILA MARIA BUENO SOUZA

Ziembisnski, o encenador dos tempos modernos

CAMILA MARIA BUENO SOUZA

ZIEMBISNSKI, O ENCENADOR DOS TEMPOS MODERNOS

A construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)

CULTURA ACADÊMICA
Editora

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

S715z

Souza, Camila Maria Bueno
Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959) / Camila Maria Bueno Souza. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
Recurso digital

Formato: ePub
Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-7983-702-9 (recurso eletrônico)

1. Ziembinski, Zbigniew Marian, 1908-1978. 2. Prado, Décio de Almeida, 1917-2000. 3. Teatro brasileiro – Crítica e interpretação. 4. Livros eletrônicos. I. Título.

15-28920 CDD: 869.92
CDU: 821.134.3(81)-2

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

A todos aqueles que fizeram da
fantasia do teatro a sua realidade

Agradecimento

Esta obra é o resultado de anos de pesquisa que começaram na graduação e encerraram no mestrado. Nesse percurso, tive a oportunidade de integrar o projeto de pesquisa sobre imprensa, coordenado pela professora livre-docente Tania Regina de Luca. A ela devo os resultados dessa pesquisa, por sua orientação atenta, rigorosa e dedicada, uma relação marcada por inúmeras conversas, correções, sugestões e debates com o intuito de aprofundar a minha perspectiva crítica da fonte e da bibliografia. A ela, novamente, agradeço por me ensinar e amar o ofício de historiadora, pela excelência profissional e domínio da historiografia.

Aos meus pais, Inêz Cruz de Godoi Souza e Ariovaldo Bueno de Souza, pelo apoio e dedicação, pelo estímulo aos estudos, afinal, sem o incentivo afetivo e apoio financeiro deles nada seria possível. Por cada lágrima que a minha mãe derrubou nas despedidas na rodoviária e pelas histórias que ambos contavam depois do jantar, narrando "causos" de como era a vida no interior de São Paulo e do Paraná, um dos primeiros incentivos para despertar o apreço pela história. Aqui cabe uma reflexão, ao olhar a trajetória da minha família, identifico que, ao ingressar na universidade pública, não estava realizando um sonho, mas sim rompendo uma barreira social: filha de uma família, tradicionalmente, rural, cujos pais estudaram até o ciclo básico

e migraram para São Paulo na década de 1970, sou a primeira, de várias gerações, a entrar numa universidade pública. A minha irmã Diane Andréia de Souza Fiala, uma personalidade incrível, recheada de mística e sabedoria, apoio fundamental nos dias em que eu achava que nada estava dando certo. Aos meus irmãos João Paulo Souza e Alexandre Abrahão de Souza. A meu cunhado Carlos Marcelo Fiala, pelas diferentes formas de ajudar nesse processo de escrita.

Agradeço às pessoas maravilhosas que cruzaram o meu caminho nesses últimos anos e que se tornaram importantes pelas diferentes manifestações de afeto e trocas de experiências. Primeiramente, à Anelize Vergara, uma amizade que nasceu nos corredores da Unesp, em 2008, e que perpassou os mais diferentes momentos, partilhando sonhos, experiências, inquietações; o apoio dela foi importantíssimo nestes anos. Depois, à Mirian Garrido, pela companhia alegre e motivadora, por me ajudar a atravessar essa última parte da pesquisa repleta de dúvidas, de indecisões e de comemorações. Obrigada por me aconselhar da melhor maneira possível.

Àqueles que dividiram a casa e a vida comigo nos últimos anos: Karine Inaê Moreira Peretto, Rosana Kikuchi, Micheli Gomes, Carolina Lopes, Adriana Poor, Raquel Lisboa, Letícia Zamarioli Rodrigues. Aos amigos do Padilha, que mostraram que as paredes são divisões simbólicas: Amanda Pinheiro, Graziela Scalabrin, Luan Cardoso Ramos e Wagner Rezende. Em especial, agradeço à Denise Marciano Lopes, amiga com quem dividi o sonho de passar no vestibular e que, também, ajudou-me na coleta das primeiras fontes na Biblioteca Nacional. Ao Victor Barroso Cruz, pela amizade gostosa e pelo apoio em tempos difíceis. A todos vocês agradeço a paciência, o cuidado e as palavras motivadoras. Vocês tornaram a vida em Assis uma experiência incrível!

Aos amigos da pós-graduação, pela relação de companheirismo, em especial ao Igor Luis Andreo, pela motivação e conselhos, e Marcio H. Bertazi, por dividir as aflições no encerramento deste trabalho. Ao casal Mary e Washington Tourinho, Humberto Andrade, Celso Carvalho, Raphael Martins, Priscila Miraz, Thiago Viotto,

Lucas Mariani, Mariana A. Ribeiro, Marina Tonon, Otávio Erbereli, Fábio Sousa e Augusto Resende.

Às professoras doutoras Kátia Paranhos e Silvia Azevedo, agradeço a leitura atenta, as sugestões valorosas. Aos professores que me apoiaram nesse período, demonstrando interesse por esse estudo, Lucia Helena Oliveira Silva, Áureo Buseto, Gilberto Figueiredo Martins e, em especial, à professora Karina Anhezini, responsável pelas aulas de Seminário de Pesquisa, importante espaço para reflexão e desenvolvimento crítico das pesquisas apresentadas. Aos professores que me receberam no Uruguai, durante o intercâmbio na Universidade de La Republica (UdelaR), Luis Masci, Gustavo Remedi e Silvana Garcia.

Aos amigos que, nos corredores da Unesp, *campus* de Assis, sempre tiveram um sorriso, um abraço, um livro ou uma palavra animadora: Benedito Inácio, Danilo Wenceslau, David Ribeiro, Dirceu (Guará) Rodrigues, Carlos Almeida, Mateus Gaiotto, Stenio Nero, Carla Lisboa, Deivid Costruba, Alexandre Andrade, Fernando Vian, Kátia Caliendo, Renata Cintra e Renan Rivaben. Aos amigos da revista *Faces da História*, Danilo Bezerra e Patrícia Trizzoti, pelos amplos debates historiográficos e por entenderem as minhas limitações de tempo. Aos amigos de longa data que contribuíram de maneiras distintas para a realização deste trabalho: Marta Remédio, Leandro Beguoci, Angelita Alves, Jefferson Rodrigues, Thais Epiphanio, Felipe Holanda e Iguatemi Mutti. Aos amigos que a vida em Montevidéu me deu, Evelin Mendonza, Verônica Reis, Suany Bueso e Marta Guillermo-Sajdak. Ali não aprofundei apenas o meu conhecimento teórico sobre o teatro nos países vizinhos, mas também ampliei minhas visões quanto a variedade cultural desta nossa América Latina.

Cabe lembrar que o processo de participação do editorial que resultou na publicação desta obra ocorreu no período pós-defesa, no qual já havia retornado à sala de aula; desse modo, também agradeço aos companheiros de trabalho que acompanharam comigo a adaptação do texto e que sempre tiveram palavras de estímulo, os alunos que se interessavam em saber sobre o desenvolvimento desta

pesquisa, bem como a minha terapeuta Elisa Coelho, essencial nesse período de transição. À Maria, que parafraseando o poeta, "me ensinou a estranha mania de ter fé na vida". Aos funcionários do departamento de História e da Biblioteca da Unesp-Assis, do Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) e da Funarte-RJ, que me auxiliaram durante a realização da pesquisa. A CNPq pelo financiamento desta pesquisa e a AUGM (Grupo Montevidéu) pelo financiamento do intercâmbio na UdelaR (Uruguai).

Sumário

Prefácio

As relações entre história e memória são objeto de contínua reflexão no âmbito da historiografia e a forma de articular os elementos desta equação aponta para diferentes procedimentos teórico-metodológicos e práticas disciplinares. Assim, de uma visão apaziguada, na qual o historiador assumia função passiva de zeloso guardião dos grandes fatos, dos indivíduos e de seus feitos, passou-se à concepção que evidencia complexos procedimentos de escolha, seleção e zonas de silêncios que não significam, necessariamente, esquecimento.

Este trabalho de Camila Maria Bueno Souza insere-se nesse debate a partir da análise da trajetória profissional do ator e diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski, saudado como um renovador do teatro brasileiro e que aqui aportou em 1941, entre tantos outros que se viram forçados a deixar seus países de origem frente à Segunda Guerra Mundial. Seguindo as regras do ofício, a análise parte do contexto no qual o recém-chegado inseriu-se, o que fornece ao leitor um rico panorama das práticas culturais vigentes no Estado Novo, além de dar conta da formação e da experiência de Ziembinski.

A análise dos meandros que envolveram a montagem de *Vestido de noiva*, a tensão resultante das disputas pelos subsídios do poder público, as hierarquias entre amadores e profissionais, a

contraposição entre teatro sério e aquele destinado a fazer rir são articuladas a temporalidades distintas. Assim, as críticas e os depoimentos colhidos no calor da hora são contrapostos às reminiscências de décadas posteriores, quando já eram outros os desafios e outras as batalhas a serem enfrentadas. Manejando com destreza as ferramentas de que dispõe o historiador, a autora relativiza versões consagradas na historiografia da cena brasileira e dá concretude às disputas em curso em diferentes contextos.

Fechadas as cortinas, entra em cena a crítica que, ancorada em padrões, valores e sensibilidades que tampouco são imutáveis, constrói leituras sobre o espetáculo. A pesquisa evidencia as inovações ocorridas nesse campo, para as quais Décio de Almeida Prado contribuiu de forma decisiva. E foi justamente na interseção entre a encenação proposta por Ziembinski e sua avaliação, tal como praticada por Almeida Prado, que o discurso sobre uma certa vanguarda firmou-se.

Além de recolocar os termos do debate a respeito do teatro brasileiro de meados do século passado, o trabalho convida a refletir sobre o caráter social da memória, as muitas circunstâncias e os mecanismos que atuam nas reminiscências, sempre dotadas de alto grau de seletividade.

Tania Regina de Luca
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, campus de Assis (SP)

Introdução

Esta obra tem como objetivo estudar a história de um personagem instigante do teatro brasileiro, o ator e diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978), e analisar como se deu a sua legitimação na cena nacional, tanto pela crítica de Décio de Almeida Prado, um renovador da sua prática entre nós, quanto pelo depoimento de seus contemporâneos. Na primeira metade do século XX, em meio às transformações que permeavam o contexto nacional e mundial, a cultura brasileira passou por um processo de atualização liderado por personalidades que marcaram a história nacional. Os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial impulsionaram a vinda para o Brasil de artistas estrangeiros, como Ziembinski, que desempenhou papel importante no movimento de atualização estética que se anunciava desde a década de 1920. Este trabalho estende-se da sua chega ao Brasil, em 1941, até a década de 1950, quando integrou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a companhia Teatro Cacilda Becker (TCB).

Para acompanhar tal percurso, decidiu-se mobilizar os escritos de Décio de Almeida Prado, responsável pela renovação da crítica nos anos 1950 e que tinha sua coluna no poderoso jornal *O Estado de S. Paulo*. Se as críticas eram contemporâneas ao espetáculo e, portanto, escritas no calor da hora, de outra natureza são os depoimentos

dados por atrizes, atores e diretores ao Serviço Nacional do Teatro (SNT), recolhidos na década de 1970 e publicados sob o título de *Depoimentos*; os testemunhos colhidos pelo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ) para o programa *Depoimentos da Posteridade*; as edições especiais da revista *Dionysos*, editada pelo SNT; as biografias da *Coleção Aplausos*, publicadas pela Imprensa Oficial; e os livros com as entrevistas feitas pelo ator Simon Khory, *Bastidores* e *Atrás da Máscara*. Cabe salientar que a escolha das fontes justifica-se pelo fato de permitirem problematizar a construção da história do teatro no período e discutir de que maneira Ziembinski foi relembrado pelos colegas.

Trabalhos de cunho historiográfico sobre o diretor e ator são relativamente raros. Merece destaque *Ziembinski e o teatro brasileiro*, biografia do também polonês Yan Michalski, cujas críticas eram publicadas no *Jornal do Brasil*. Trata-se de análise exaustiva de toda a produção teatral do biografado, desde a Polônia até a sua morte no Brasil. O livro, que veio a público postumamente graças a Fernando Peixoto, inovou ao trazer dados sobre Ziembinski na Polônia, aspecto até então pouco conhecido, baseado em depoimentos de colegas de profissão e nas críticas publicadas na imprensa. Contudo, por mais que seja perceptível o esforço de problematização das fontes, estas acabam assumindo o protagonismo, sem que se questione o vasto material selecionado, ao qual se dá a capacidade de falar por si só.

Cabe destacar a tese de doutorado, defendida por Fausto Fuser, na Escola de Comunicação e Artes da USP, sob o título de *Turma da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski: o criador da consciência teatral brasileira?*, na qual o autor estuda a trajetória dos atores poloneses exilados no Brasil com a intenção declarada de desconstruir a afirmação que faz de Ziembinski o criador da consciência teatral brasileira. A pesquisa foi publicada sob a forma de ensaio, em coautoria de Jacó Guinsburg, no livro *Diálogos sobre teatro*, sob o título de "A turma da Polônia na renovação teatral brasileira: presença e ausências". Em 2010, foi publicado pela Imprensa Oficial *Ziembinski – Mestre do Palco*, de Antonio Gilberto, que teve contanto com o acervo sobre a vida do diretor durante o período que trabalhou na Funarte e tinha como interesse lançar uma exposição sobre

a sua trajetória no teatro brasileiro; como o projeto da exposição não conseguiu ser realizado, ele reuniu todo o acervo que faria parte da para a publicação.

A dissertação *A encenação de* La Celestina *por Ziembinski: o clássico de Fernando Rojas no Brasil*, de Dulcina Lins Torres, analisa a montagem da obra de Rojas no contexto da ditadura militar brasileira e a toma como crítica à supressão da liberdade política, inserindo a peça no conjunto de manifestações estéticas contrárias ao regime. O exemplo é interessante, tendo em vista a tão propalada postura apolítica de Ziembinski.

Se Ziembinski não mereceu ensaios monográficos, seu nome é incontornável quando se trata da história do teatro. Esse é o caso de *Teatro Brasileiro Moderno (1917-1977)*, de Décio de Almeida Prado, escrito com o intuito de analisar a produção do teatro moderno num largo espectro de tempo. Na obra, Ziembinski é considerado um "divisor de águas" na cena nacional. Outros autores dessa geração, testemunha e partícipe da modernização do teatro, deixaram contribuições importantes nesse sentido, caso do trabalho de Gustavo Dória, *Moderno Teatro Brasileiro: a crônica de suas raízes.* Na condição de integrante de *Os Comediantes*, Dória realizou análise mesclada com as suas experiências pessoais. Acrescente-se, ainda, a publicação de Sábato Magaldi, *Panorama do teatro brasileiro*, em que o autor teceu considerações importantes sobre as companhias e os agentes de modernização do teatro; contudo, o foco de sua pesquisa se limitou em mapear um panorama da dramaturgia produzida no país.

A atuação de Décio de Almeida Prado como orientador na Universidade de São Paulo (USP) resultou numa série pesquisas sobre o período, com destaque para o mestrado de Alberto Guzik, defendido na Escola de Comunicação e Artes em 1982 e publicado, em 1986, sob o título de *TBC: crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia (1948-1964),* cuja banca contou com a presença de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira. O personagem principal, como bem indica o título, foi o teatro da rua Major Diogo, e a dissertação se baseou na crítica aos espetáculos publicada na imprensa paulista, além da memória dos integrantes da casa.

Dentre os estudos mais recentes, ressalte-se o mestrado em letras de Victor Adler Pereira, *Momento teatral: cultura e poder nos anos quarenta*, publicado sob o título de *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, que apresenta análise cuidadosa das décadas posteriores ao Estado Novo, quando ocorreu a mudança na política de subsídios oficiais que alterou as relações entre as companhias teatrais no Rio de Janeiro e o mercado teatral, além de discutir as novas propostas estéticas, que rivalizavam com o teatro tradicional. O trabalho permitiu compreender o peso das verbas oficiais e como estas contribuíram para os projetos nos quais Ziembinski estava envolvido.

Nos últimos anos, a historiadora Tania Brandão tem revisitado a historiografia e proposto novos olhares sobre o teatro moderno com os livros: *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa* que, como o nome indica, dedicou-se à trajetória da companhia Maria Della Costa e problematizou a periodização consagrada, que reserva lugar de destaque para *Os Comediantes* e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), passando, necessariamente, por Ziembinski; e *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, tratando do Teatro dos Sete, companhia fundada por Fernanda Montenegro, Gianni Ratto, Fernando Barros, Ítalo Rossi e Sérgio Britto, consagrada no Rio de Janeiro e que passou para segundo plano na historiografia frente à proeminência paulista nos anos 1950. Daí o recurso à oposição entre "máquina de repetir" (teatro de costumes e de revista) e "fábrica de estrelas" (a produção de estrelas no teatro moderno).

O rol acima evidencia que a trajetória de Ziembinski ainda não foi suficientemente estudada, cabendo inquirir sobre o processo de construção de sua (auto)imagem e legitimação num cenário atravessado por várias disputas. Para tanto, as considerações de Michel de Certeau (1992) e Roger Chartier (1990), expoentes da chamada história cultural e que problematizaram o processo de construção do conhecimento na disciplina, abrindo novos caminhos para a reflexão, foram inspiradoras para pensar sobre o objeto da pesquisa, que procura dar conta das lutas em torno da apreensão do processo de modernização do teatro e os lugares ocupados pelos personagens

envolvidos. Estavam em cursos lutas bem concretas, que envolviam verbas e apoio governamental ou de mecenas, com os seus inevitáveis constrangimentos.

Igualmente importantes são os estudos sobre a memória, tendo em vista a natureza das fontes utilizadas, muitas das quais são constituídas por depoimentos recolhidos muitos anos depois dos acontecimentos. Afinal, como os estudos sobre a memória já estabeleceram, relembra-se o passado não tal como ele ocorreu, mas a partir do presente, com bem ensinou Maurice Halbawchs (1990). Escolhas, ênfases, silêncios e esquecimentos dão sentido ao tempo presente e configuram o futuro. Aliás, esse é um dos pontos centrais dos depoimentos orais, ao que se soma o fato de essa fonte ser produzida também pelo entrevistador, que tem um papel dos mais relevantes aqui, uma vez que se trata de uma interação, com toda a complexidade que envolve as relações entre sujeitos. Como bem assinalou Jacques Le Goff (1996, p.426): "Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva".

No que concerne aos estudos de teatro, foi central o trabalho do professor francês Patrice Pavis, que analisa o teatro na perspectiva dos fenômenos interculturais a partir dos conceitos de cultura-fonte e cultura-alvo. Na sua formulação, a "cultura-alvo analisa e se apropria da cultura estrangeira ao filtrar e ressaltar determinados traços culturais em função dos de seus próprios interesses e pressupostos", ou seja, trata-se de uma forma de "apropriação ativa [que] se faz acompanhar de uma série de operações teatrais" (Pavis, 2008, p.40). É certo que o seu foco foi o teatro francês das décadas de 1960 e 1970, mas suas sugestões colaboraram para pensar o teatro brasileiro, no qual as propostas estéticas estrangeiras eram tidas como fundamentais para atualizar o nosso palco.

Trata-se, portanto, de analisar o lugar social ocupado por Ziembinski, suas escolhas, práticas e legitimação na história do teatro,

levadas a efeito pelos seus pares. Assim, no Capítulo 1 pretende-se compreender o contexto encontrado pelo diretor e ator ao desembarcar no Brasil: o que era produzido no meio teatral da capital federal, quais as suas características, fontes de financiamento, bem como levar em conta a trajetória de Ziembinski em seu país de origem.

Em seguida, no Capítulo 2, o objetivo é analisar como se deu a entrada de Ziembinski no teatro brasileiro e acompanhar a montagem de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, bem como seu impacto na cena nacional. A peça, intensamente divulgada nos meios intelectuais, assumiu o estatuto de "marco histórico", legitimado pela geração de atores, atrizes e críticos que lhes foram contemporâneas. Décio de Almeida Prado (2001b, p.40) considerou que o polonês era "o único homem capaz de dirigir a peça no país", o que revela que os intelectuais desse período foram decisivos para tal consagração. O capítulo também investiga como se deu a construção da sua imagem nos depoimentos de atores e atrizes que trabalharam com Ziembinski.

Por fim, no Capítulo 3, tratou-se de analisar como a crítica de Décio de Almeida Prado, que ocupou lugar central na constituição da crítica especializada, pois seus textos eram publicados no prestigioso *O Estado de S. Paulo* – jornal que se capitaneou importantes ações na cidade, como a criação da USP. Ainda que sem concordar com todas as opções do diretor, Décio acabou por contribuir para o seu processo de consagração. Acompanhar Ziembinski implica em também migrar do Rio de Janeiro para a vibrante São Paulo dos anos 1950, que, com seu mecenato, imprimiu outros rumos à cultura do tempo, com destaque para o teatro.

1
Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski

Teatro aqui é só um que dá.
Não é brasileiro.
É carioca. Teatro sem modos, largado,
prolongamento do carnaval.

(Álvaro Moreyra, 1934)

Nos anos 1930 e 1940, a produção de teatro no Rio de Janeiro era voltada à comédia de costumes e ao teatro musicado. Provocar o riso era a receita de sucesso para atrair as plateias e garantir o lucro das companhias. Foi nesse período, no auge da produção das chamadas comédias ligeiras, que surgiram novas formas de pensar e conceber o teatro. Seus principais articuladores foram Álvaro Moreyra, Paschoal Carlos Magno, Brutus Pedreira, Gustavo Dória, Aníbal Machado, Itália Fausta, Santa Rosa, Nelson Rodrigues, Zbgniew Marian Ziembinski, para citar os nomes de maior destaque.

Neste capítulo, o objetivo é analisar o teatro realizado no Rio de Janeiro antes da chegada de Ziembinski e a cristalização desse padrão de teatro no circuito Praça Tiradentes- Cinelândia, para entender como foram articuladas as ideias modernizadoras propostas por letrados e amadores. Além disso, cabe analisar as políticas do Estado Novo destinadas às artes cênicas, que possibilitaram o

fortalecimento e a divulgação da produção amadora. Findo o regime, houve redução das subvenções para o setor, substituída pelo mecenato privado, particularmente ativo na capital paulista, o que possibilitou, na metade do século XX, transformar a cidade num centro de produção e difusão do teatro moderno.

Assim, antes do desembarque de Ziembinski no Brasil, já estava em curso o processo de atualização da nossa cena, que objetivava modernizá-la. Os conhecimentos de Ziembinski somaram-se aos esforços empreendidos por artistas, letrados, jornalistas e críticos, e ele pode encontrar um meio favorável para colocar em prática seus conhecimentos e tornar-se um dos principais artífices do processo de modernização do teatro, juntamente com as mudanças sociais, econômicas e culturais.

O teatro comercial da Praça Tiradentes – as revistas, as comédias de costumes e as operetas

Na primeira metade do século XX, a cena teatral era dominada pelos espetáculos musicados que provocavam o riso fácil nas plateias de teatro de revista, operetas e comédias de costumes. Entre os gêneros mencionados, o que mais se destacava era o teatro de revista, introduzido no Brasil ainda no século XIX e que teve como um de seus principais expoentes Artur Azevedo. As suas revistas de ano privilegiavam a criação literária e, de maneira cômica, revisitavam os principais fatos ocorridos no ano anterior. Para Flora Sussekind (1987, p.17), as revistas tiveram a função de inventar o Rio de Janeiro, uma vez que endossavam o discurso de modernização e higienização da capital, tanto que os assuntos privilegiados pelos revistógrafos eram as novas construções, os "bota a baixo", a remodelação das ruas, os cafés, a polícia, a política sanitarista, temas de uma cidade que na transição dos séculos estava em pleno crescimento. O cotidiano citadino e os anseios da modernização da capital eram o que os espectadores viam nas revistas de ano, compostas por textos que não possuíam enredo rígido e que eram permeados

por transformações inesperadas, além de possuírem ritmo ligeiro e diálogos entrecortados.

Com o passar dos anos, ocorreram transformações no formato do teatro de revista. Na década de 1920, as apresentações enfatizavam as cenas cômicas, as conotações obscenas e o teatro musicado. Em geral, as revistas desse período se destacavam pelo luxo e por garantir o riso fácil, além de se sucederem em ritmo acelerado, numa tentativa de fazer frente ao cinema, concorrente de peso pelas horas de lazer dos cariocas.

Dois nomes importantes dentro do teatro de revista da primeira metade do século XX eram dos empresários Walter Pinto e Paschoal Segreto, que se destacaram no ramo de diversões públicas ao se especializarem na produção de teatro ligeiro e musicado. Walter Pinto introduziu características profissionais à produção de revistas, deixando de lado a improvisação, ao inserir a divisão de trabalho dentro da companhia com funções específicas como diretor musical, de cenografia, coreógrafo, professor de dança, de canto e de postura. Ele ainda contava com a ótima estrutura do Teatro Recreio, que, além de elegante e confortável, oferecia ingressos a preços acessíveis. Para Neyde Veneziano (1991, p.51):

> A fórmula suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água e cascatas de mulheres.

Embora a exibição do corpo feminino merecesse atenção especial nesses espetáculos, o aspecto cômico não foi deixado de lado e contava com atores e atrizes talentosos, a exemplo de Dercy Gonçalves, Oscarito, Grande Otelo, Araci Cortes e Mesquitinha, que levavam irreverência para as noites cariocas. Além do personagem cômico, havia também o caricato, que imitava personalidades importantes do

momento, fossem políticos, empresários, artistas ou escritores. Os trejeitos, a roupa e a maneira de falar de Getúlio Vargas, apresentado como um presidente bonachão e astuto, foram muito representados no teatro de revista: "Pedro Dias, magnificamente maquilado por Luis Peixoto, caricaturizava Getúlio Vargas dentro das limitações que o regime permitia. Na plateia, o presidente sorria complacente. Sua figura populista como personagem limitava-se, com o charuto aceso, a acenar com a mão direita, ficando entendido para o público que o poder resistiria" (ibidem, p.51).

E mesmo com a censura do Estado Novo (1937-1945), esses espetáculos souberam burlar o sistema de controle e permanecer em cartaz. Se, por um lado, os censores estavam interessados em proibir o uso de palavrões, por outro, não tinham como extirpar todos os trechos com conotações dúbias, até porque o sentido se alterava em função da maneira como a cena era construída ou representada. "A censura era rígida em relação às palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentido duplos, ficavam abertos a malicia dos espectadores. O nu estático, feito pelas modelos, era permitido." (ibidem, p.51)

A opereta foi introduzida no país durante o século XIX por meio de companhias estrangeiras vindas de Portugal, França e Itália. Assim como as revistas, as operetas dedicavam-se a abordar os temas corriqueiros do cotidiano por meio da música, da comicidade e da dança, além de valorizar o fantástico. As operetas transitavam entre a comédia e o melodrama, mesclando-os nas suas apresentações, e os números musicais podiam ser apresentações de *cancan* e valsas. O que diferenciava as operetas das revistas era o apelo sentimental que havia em suas histórias, geralmente com um final feliz (idem, 2006, p.75). Assim como as revistas, as operetas também se transformaram conforme as influências dos gêneros existentes no Brasil, e, também por causa do cotidiano citadino, aos poucos foram ganhando características nacionais:

> A receptividade e adaptação da opereta à cidade em meados do século passado era também um sinal do processo de modernização,

> segundo os modelos europeus, que iria gradualmente se impor na sociedade carioca nas décadas seguintes. O sucesso alcançado pela opereta de Alcazar, no Rio de Janeiro, apontava para empresários, autores e atores o rumo que deveriam tomar caso buscassem a simpatia imediata do público carioca. O exercício de adaptar e parodiar as operetas francesas foram vistos então como uma tentativa de nacionalizar o gênero. (Micarelli, 1999, p.57)

O teatro Alcazar Lyrique era o principal espaço destinado à opereta no Brasil. Construído em 1859, além de apresentar *vaudevilles*, também era um café-concerto, que se preocupava em oferecer ao público atrações que contavam com divas francesas – como Aimeé, que arregimentou vários fãs, entre eles, Machado de Assis (Prado, D. de A., 1999, p.92). As apresentações de companhias estrangeiras acabavam parodiadas, caso do espetáculo *Orphée aux enfers*, que ganhou a versão brasileira de *Orfeu na roça*, interpretado pelo ator cômico Francisco Correia Vasques. Outras tantas operetas foram traduzidas, adaptadas e parodiadas, pejorativamente rotuladas, por uma camada intelectualizada, de "chanchada",[1] que, em espanhol, significa porcaria. Várias companhias dedicavam-se a adaptar o texto original e inserir aspectos cômicos, além de comportarem improvisação e irreverência na atuação. Esse ato, que pode ser encarado como uma recepção não passiva da cultura internacional, uma vez que se ancorava na construção de outro texto e na sua ressignificação, foi interpretado, até a década de 1970, como produção de mau gosto (ibidem, p.77).

Os cafés-concertos ou cafés-cantantes eram um gênero que se confundia com o nome da casa, também atraiam grande número de pessoas nas suas apresentações (Veneziano, 1991, p.76). Eram locais nos quais os apreciadores poderiam consumir bebidas e outros comestíveis, enquanto apreciavam as atrações que variavam entre

1 Define-se por chanchada qualquer produção de teatro ou cinema que se utilize do humor por meio de parodias de acontecimentos políticos e sociais e que use de frases de duplo sentido.

orquestras, ginastas, bailarinas, números musicais e personagens cômicos. Em meio a esses números, havia a apresentação da diva do espetáculo, com seu figurino decorado com paetês e *strass*, envolta em plumas e que estava entre as "mulheres mais elegantes da época" (ibidem, p.77). Geralmente, esses cafés-concertos eram construídos seguindo os moldes europeus e o público que os frequentava era variado, conforme afirma Margareth Rago (s.d., p.11) num estudo sobre a sociabilidade paulista no começo do século. "Já os rapazes, boêmios, artistas, intelectuais e políticos garantiam sua presença nos bares, restaurantes e, sobretudo, nos cafés-concertos, construídos à imagem dos parisienses, como o Chat Noir, famoso cabaré construído em Montmartre". A influência estrangeira no teatro fluminense deu-se desde a chegada da corte portuguesa, em 1808, data em que a cidade tornou-se rota de companhias vindas do exterior para se apresentar nos palcos da América Latina, cumprindo, assim, o papel de divulgar novos gêneros teatrais. A forte presença de imigrantes portugueses no Rio de Janeiro conferiu ao teatro produzido no Império um sotaque lisboeta. Muitas companhias lusas permaneciam no país por longos períodos e, não raro, parte do elenco decidia incorporar-se às companhias brasileiras. Essa presença ajuda a compreender as características do teatro fluminense, no qual o sotaque lusitano era atestado de qualidade, mesmo em peças escritas e interpretadas por brasileiros. Essa situação, longe de se limitar ao início do século XX, prevaleceu nas décadas iniciais da centúria seguinte. Foi somente por ocasião da Primeira Guerra Mundial, quando os grupos portugueses deixaram de ser presença frequente, que o teatro nacional se fortaleceu, também embalado pelo clima nacionalista que tomou conta da época, ainda que atores importantes como Leopoldo Fróes considerassem necessário recorrer ao sotaque de Lisboa para garantir qualidade aos seus espetáculos de comédias de costumes. Segundo David Lessa Mattos (2002, p.103):

> [...] os artistas costumavam falar castiçamente à portuguesa, diante de um público formado em sua maior parte por portugueses e habituado a esse estilo de linguagem. Naquele tempo, os mais

conceituados atores, como João Caetano e Francisco Correia Vasques, falavam com acentuado sotaque lisboeta, tendência que permaneceria por muito tempo nos palcos nacionais, e que poderia ser percebida em um passado não muito distante – 1930, 40 e 50, na atuação de atores e atrizes renomados como Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, Iracema de Alencar e Dulcina de Moraes.

Embora a influência estrangeira na cena brasileira seja marcante, pode-se afirmar que, a exemplo do que ocorreu com as revistas e as operetas, a comédia de costumes transformou-se em consonância com a realidade e a cultura locais, afinal, o teatro era um dos espaços de lazer mais procurados e, por certo, as produções internacionais destinavam-se a grupos restritos. Em outros termos, houve a ressignificação das produções, transpostas para o cômico e levadas a cabo por atores que as interpretavam, à sua maneira, sem preocupação com técnicas especificas vindas da Europa. Assim, o que vigorava nos palcos brasileiros era a improvisação, sempre para se obter o riso.

Cabe aqui tomar para reflexão o estudo de Patrice Pavis (2008) sobre trocas culturais no teatro, pois, mesmo que a sua análise aborde o pós-1968, fornece pistas para refletir a respeito do teatro realizado no Rio de Janeiro, que esteve longe de receber, de forma passiva, as influências internacionais. Para analisar o intercâmbio cultural, o estudioso recorre à simbologia da ampulheta, na qual, na parte superior, encontra-se a "cultura-fonte" e, na parte inferior, a "cultura destinatária ou cultura-alvo": "Com efeito, a transformação cultural não apresenta um escoamento automático passivo, de uma cultura para a outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola 'inferior' da cultura alvo e que consiste procurar ativamente a cultura-fonte, como que por imantação, aquilo que necessita para responder às suas necessidades" (ibidem, p.9).

Assim, a análise permite verificar que a dinâmica de contato entre a cultura estrangeira e a cultura nacional comporta diálogo e apropriações, sempre tendo em vista as necessidades locais. Esses gêneros de teatro ligeiro e musicado, de viés mais popular, concentravam-se na Praça Tiradentes e nas ruas próximas a ela e,

posteriormente, com a construção da Cinelândia, esse endereço se somou também àquela área de lazer, na qual existiam tanto casas de teatro como cinemas. Contudo, na virada do século, as primeiras casas de espetáculos construídas próximas à Cinelândia eram tidas como centros de encontro da elite carioca e, portanto, os teatros dessa região eram referidos como de gosto apurado.[2]

Não por acaso, muitos críticos referiam-se à dicotomia entre os teatros da Praça Tiradentes e os da avenida Rio Branco, porque os primeiros destinavam-se ao "gosto popular", enquanto o Teatro Municipal atendia às exigências do refinamento e era frequentado pela elite. Contudo, estudos recentes, como o de Tiago Gomes a respeito do preço dos ingressos, têm questionado essa dicotomia simplista ao evidenciar que os teatros Carlos Gomes e São José, ambos localizados na região da Praça Tiradentes, possuíam ingressos diferenciados, ou seja, preços populares e outros bem mais elevados, o que evidencia que a elite econômica também frequentava espaços rotulados de populares: "Onde o público da Praça Tiradentes via diversão, os frequentadores da avenida Rio Branco viam estratégias de reafirmação de diferenças. Tratava-se, portanto, de um momento de redefinição das estratégias de diferenciação, que a partir do século XIX teriam de ser desenvolvidas no interior do processo de massificação cultural" (Gomes, 2004, p.53).

O teatro comercial, além do gênero ligeiro, também comportava o teatro de *boulevard* ou comédia de costumes, sendo que a diferença entre ele e o de revista dava-se na produção: enquanto a revista investia numa espécie de *show* de variedades, com diversos números – canto, dança, vedetes, ações de cômicos e caricatos –, o teatro de *boulevard* comportava comédias leves, nacionais ou estrangeiras. Ambos os gêneros compartilhavam a improvisação, sendo que a primeira era dominada por atores considerados astros, caso de João

2 Os onze teatros existentes nos anos 1940 no circuito Praça Tiradentes – Cinelândia eram: Carlos Gomes, João Caetano, Recreio, Apollo, na praça; Regina, Glória, Rival, Teatro Municipal, na Cinelândia. Na avenida Gomes Freire ficava o Teatro Republica, na avenida Graça Aranha, o Teatro Ginástico e na rua Senador Dantas, o Teatro Serrador.

Caetano, pioneiro do gênero, ainda no século XIX, a quem se deve a introdução da noção de ator e empresário, afinal, aliou trabalho cênico e gerenciamento de sua própria companhia, sendo que o gênero romântico, no qual se destacou, deu lugar aos gêneros alegres e musicais. Na primeira metade da centúria seguinte, as comédias de costumes foram terreno fértil para o desempenho cênico das companhias de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa e Dulcina Morais, das quais eram figuras máximas (Prado, D. de A., 1993, p.43-4).

Pode-se afirmar que Fróes, formado em direito, e tendo começado sua carreira artística em São Paulo, alcançando, depois, a notoriedade no Rio de Janeiro, estabeleceu uma ponte entre o teatro realizado nos Oitocentos, marcado pela forte influência portuguesa, e o teatro ligeiro praticado até a Primeira Guerra Mundial, quando as companhias estrangeiras foram impedidas de cruzar o Atlântico. Obteve seus maiores sucessos nos palcos do Trianon, ao privilegiar as peças por sessões, ou seja, peças que ficavam em cartaz entre uma e duas semanas, apresentadas duas vezes por dia, geralmente às 20h e às 22h, de segunda à segunda, além dos vesperais de domingo. A alta rotatividade dos espetáculos permite compreender porque havia poucos ensaios antes das apresentações. Estes, por sua vez, ficavam a cargo de um ensaiador que, longe de exercer a função parecida com a do diretor, limitava-se a organizar os horários dos atores, distribuir as falas e as "deixas" e delimitar os espaços ocupados no palco, respeitando sempre o primeiro ator, que ocupava o centro do palco.

A trajetória de Fróes, paradigma do seu tempo, instrui a respeito das suas ambições e objetivos, mas também sobre o processo que tornou seu estilo, dentro e fora dos palcos, exemplo para outros artistas empresários. O ator foi escalando posições dentro dos grupos de teatro pelos quais passou, até fundar, junto à atriz Lucila Peres, a companhia Lucila-Leopoldo. Lucila era a primeira atriz, mas aos poucos perdeu o posto para o amante, que, nos debates sobre a escolha do repertório, privilegiava peças nas quais o protagonista era masculino. O estopim para o rompimento do casal foi a representação de *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, espetáculo no qual a

atriz recebeu de Fróes um papel que não atendia seus interesses. Para Adriano Ferreira (2004, p.93): "O monopólio do brilho [para Leopoldo Fróes] não era algo que enchia apenas o seu ego, mas também os seus bolsos. A companhia Leopoldo Fróes era uma companhia organizada para agradar a plateia, em primeiro e quase exclusivo lugar, pela presença em cena do ator empresário. Ele tudo podia e tudo deveria fazer para realçar a sua 'marca'".

Cabia ao primeiro ator a organização da companhia, a escolha dos textos e a distribuição dos papeis, enfim, tudo estava subordinado aos seus critérios e interesses. O astro da trupe era responsável por ganhar a simpatia da plateia e da crítica, daí tudo girar em torno de suas figuras. Fróes e Procópio Ferreira foram hábeis nessa tarefa. O texto subordinava-se às necessidades deles, que se valiam da improvisação para atingir seus objetivos, criando espetáculos diferentes a cada apresentação. De acordo com Fróes, os demais atores de sua companhia deveriam se dedicar ao ensaio, apenas ele, a estrela, poderia usar dos cacos e dos improvisos.

Nas estruturas dessas companhias, o papel do diretor era praticamente invisível e suplantado pelo primeiro ator e pela existência do ponto, função importante num momento em que não vigorava a prática dos ensaios. Muito comum no teatro brasileiro, o ponto consistia em um indivíduo postado nos bastidores, ou num espaço que lhe era especialmente destinado, na frente do palco, que tinha o texto completo da peça em mãos e o ditava aos atores. Para a excelência no desempenho dessas companhias, também foi fundamental a existência de dramaturgos que se dedicavam à escrita de comédias fáceis e atendiam às exigências dos novos textos que valorizassem protagonistas e agradassem os atores empresário, caso de Gastão Tojeiro, Claudio de Souza, Viriato Correia. Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Armando Gonzaga.

A esses atores empresários, que dominavam o ramo do teatro comercial no Rio de Janeiro, deu-se o nome de Geração Trianon, devido à consagração que tiveram nos palcos dessa casa de espetáculos. Jayme Costa, que assim como Fróes teve grandes lucros de bilheteria nesse teatro, também foi um ator empresário de viés

cômico, embora tenha começado a sua carreira artística como cantor. Trabalhou ao lado de figuras como Fróes e Oduvaldo Vianna e foi junto a esse último que consolidou a sua carreira como ator. Quando houve a dissolução da companhia de Vianna, ele seguiu a sua carreira como primeiro ator e fundou o próprio grupo. Apesar de consolidar seu nome nos espetáculos do Teatro Trianon, a consagração ocorreu no Teatro Glória, na Cinelândia, local onde permaneceu com seus espetáculos por mais de uma década. O ator, juntamente a Procópio Ferreira, liderou forte movimento de repulsa às modificações estéticas ocorridas no teatro nacional ao longo dos anos 1940, com a entrada do teatro moderno e, principalmente, a Ziembinski, que foi alvo de muitas chacotas de Jayme Costa. Entretanto, na década de 1950, Jayme reviu sua posição e, mesmo sem deixar de enfatizar o talento nato do ator, representou *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, com a direção de Éster Leão, peça que lhe garantiu prêmio da crítica carioca (Instituto Itaú Cultural, Jaime Costa, s.d.).

O ator Procópio Ferreira possuía um senso cômico que atraia grandes plateias, seu primeiro êxito como comediante foi no papel de Zé Fogueteiro, em *Juriti,* de Viriato Corrêa, representada em 1919. Procópio era um tipo de profissional já consagrado e que não se dispunha aceitar menos do que a condição de primeiro ator. Claro que tal posição era acessível a poucos, uma vez que tornar-se primeiro ator de uma companhia era o ponto máximo de uma carreira bem-sucedida, quando o comediante de sucesso conseguia montar a sua própria companhia. Procópio chegou a declinar um convite de Louis Jouvet para representar Sganarelo, em *Don Juan*, de Molière, por não aceitar ser um coadjuvante. Manteve sua companhia ao longo de cinquenta anos, resistindo às inovações ocorridas no teatro e não admitindo que o seu trabalho fosse supervisionado por um encenador. Segundo Décio de Almeida Prado (1993, p.43-4), "Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel, até a ideia ridícula de que o ator necessitava de alguém – o encenador – para guiá-lo na criação do papel. Ele se fizera no palco e no contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos".

Embora não houvesse inovação nas técnicas de encenação, a companhia de Procópio Ferreira surpreendeu a plateia e a crítica da época com o texto de Joracy Camargo, *Deus lhe pague...* (1932), que apresentava novidades quanto ao texto dramático. A trama trazia à tona o drama da conquista de uma jovem por um mendigo graças à inteligência que se sobrepunha as diferenças sociais.[3] A produção chamou a atenção dos críticos e da historiografia do teatro por tratar da luta de classes e colocar como figura principal um mendigo, personagem que, desde o século XIX, desempenhava papel secundário e muitas vezes era ridicularizado como expressão do atraso. Para Décio de Almeida Prado, o texto era uma reação de escritores envolvidos economicamente com o teatro profissional, mas que se sentiam limitados artisticamente frente ao domínio das comédias de costumes. Assim, sem romper com o teatro profissional, resolveram ensaiar outros caminhos para o teatro nacional, a exemplo de Oduvaldo Vianna, com a peça *Amor*, de 1933, e *Sexo*, de 1934, de Renato Vianna (Prado, D. de A., 2001b, p.22).

Dentre os atores empresários que dominavam o mercado teatral da Praça Tiradentes, havia Dulcina de Moraes que nasceu numa família ligada ao teatro mambembe e revelou-se nas comédias e sainetes, tendo trabalhado ao lado de Fróes e Jayme Costa, entre outras figuras importantes do período.[4] Em 1931, junto ao ator Odilon, criou a Companhia Dulcina-Odilon, cujo sucesso conquistado ao longos dos anos, para muitos, era resultado da junção do hábil trabalho empresarial do ator e marido Odilon Azevedo com o ótimo desempenho artístico da atriz (Bastos, 2007, p.193). Já consagrada, participou da montagem da peça *Amor*, de Oduvaldo Vianna, em

3 A obra de grande sucesso ficou vários anos em cartaz no Brasil e foi exibida na Argentina e em Portugal Além disso, o texto teve tradução para espanhol, polonês, hebraico, iídiche e japonês. Para Décio de Almeida Prado, *Deus lhe pague...* levou para os palcos a questão social, agravada pela crise de 1929, e pode ser concebida como o precursora de uma nova era dramática dentro da cena nacional (ibidem, p.23).

4 A atriz foi contratada pela companhia de Leopoldo Fróes com 17 anos para ser a mocinha da peça *Lua cheia*, de André Birabeau, representada no Teatro Carlos Gomes em 1925.

1933, obra que, além de marcar um dos sucessos do repertório inicial da sua carreira, foi considerada como uma tentativa de renovação da dramaturgia nacional. A peça, que estreou em São Paulo, no Teatro Boa Vista, permaneceu três meses em cartaz com grande presença de público, algo significativo para a época. A atriz privilegiou, ao longo da sua carreira, a produção de comédias francesas, geralmente obras classificadas como teatro de *boulevard*, além de primar por repertórios com montagens cuidadas, figurinos impecáveis e lançando mão de colaboradores importantes na cenografia do momento (Dória, 1975b, p.43). Junto com o marido, Odilon Azevedo, atuou nos palcos brasileiros por cerca de quatro décadas e, em 1955, criou a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), localizada no Rio de Janeiro. Mudou-se em 1972 para Brasília com a finalidade de investir na preparação técnica do ator.

É importante destacar que os espetáculos comerciais e de revista eram rentáveis e seus textos apresentavam estrutura fixa, valendo-se de receitas certas de sucesso que privilegiavam o lucro em detrimento da dramaturgia densa e apurada.[5] Essa situação, que perdurou da segunda metade do século XIX até meados da década de 1940, foi debatida pela crítica que insistia em diagnosticá-la como "crise do nosso teatro". As colunas de jornais foram o principal suporte para esses questionamentos, espaço no qual críticos, jornalistas e literatos esforçavam-se por explicar a crise, atribuída à falta de dramaturgos, atores e atrizes, mas também de casas de espetáculos e de escolas destinadas à formação para as artes cênicas, ou ainda, ao alto custo dos aluguéis dos teatros e o gosto do público. Esse último era destacado como o principal problema, pois, ao lotar os espetáculos de revistas e comédias de costumes, os pagantes garantiam o lucro dos empresários que não estavam dispostos a abrir mão de um tipo de

---

5 Nesses textos, os personagens se dividiam em papéis de sexo masculino (um galã, com um centro cômico e um centro dramático) e de sexo feminino (mocinha ingênua, a dama galã, uma personagem caricata e uma dama central). A fixação dos personagens ajudava a própria companhia a encontrar os atores para representar as peças e garantia a alta rotatividade dos textos.

programação que lhes rendia lucros e a arriscar a queda da clientela com dramas.

Durante suas viagens, os intelectuais brasileiros, dentre eles críticos literários e teatrais, tinham contato com textos e espetáculos europeus, principalmente aqueles que estavam em cartaz na França. Assim, para qualificar as produções nacionais como boa ou péssima, usavam dessa experiência como modelo para suas críticas. Pesquisas recentes sobre teatro apontam que não havia decadência da produção teatral no país, e sim uma visão eurocentrista da cultura, na qual se privilegiava a produção internacional como parâmetro de qualidade, em detrimento do teatro de revista, uma produção que, embora tenha sofrido influências internacionais, adquiriu com o tempo aspectos brasileiros. Essa postura frente à produção do teatro de fazer rir "impedia os críticos de reconhecer a qualidade em outras formas teatrais como o teatro ligeiro, que se expandia pela cidade fazendo sucesso em teatros do centro e da periferia e sendo assistido tanto pelas camadas abastadas, como pelos trabalhadores" (Franca, 2011, p.24).

Se, para alguns, a crise do teatro estava centrada especificamente no gosto do público e na preponderância de comédias ligeiras, para o teatrólogo Brício de Abreu (1943, p.1) o que havia no país era o investimento em textos humorísticos desgastados, indício da falta de criatividade predominante: "Não há novidades, nem sentido artístico, nos espetáculos que nos oferecem atualmente. Além da falta de uma apresentação que o gênero requer, vemos também o desolador aspecto de uma chatice absoluta, falta de humorismo, de espírito e de gosto nos espetáculos do gênero, sem arte e onde a estética não entra em nada".

Brício de Abreu tocava num problema que fazia parte do discurso de alguns críticos e empresários, isto é, que a inexistência de textos teatrais de alta quantidade estava relacionada ao fato de haver poucos dramaturgos, que não davam conta de suprir as solicitações do teatro comercial tanto em questão de quantidade como de qualidade. Nesse período, ao contrário do que afirmava o crítico, as comédias estavam em pleno vapor e o seu sucesso era um dos principais empecilhos para aqueles que desejavam a modernização da cena. Além disso, cabe dizer que a dramaturgia nacional do período

contava com a estreia do jovem Dias Gomes, que tinha apenas 15 anos e iniciava sua carreira com a peça *Comédia dos moralista*s, que recebeu o prêmio do SNT em 1939, porém não chegou a ser encenada. Em 1942, agora com 19 anos, lançava no cenário carioca a peça *Pé-na-cabra*, uma sátira de *Deus lhe pague* –encenada por Procópio Ferreira depois de longas negociações com o DIP, que havia proibido a encenação do texto por considerá-lo marxista e só o liberou para a representação depois da realização de vários cortes no texto original (Costa, 1988; Santos, J. P., 2012).

Foi esse cenário que impulsionou as mudanças ocorridas no teatro na década de 1940 e, principalmente, a resistência de vários intelectuais quanto ao privilégio da produção de comédias de costumes e a crescente erotização do teatro de revista. Note-se que a revista constituiu-se num dos gêneros mais duradouros na produção nacional, que ocupou por mais de meio século as casas de espetáculos da Praça Tiradentes, capaz de incorporar modificações e inovações no seu formato. É certo que teve de enfrentar tanto os ataques da nascente crítica especializada que passou a dominar os jornais como as transformações estéticas que marcaram o nosso teatro nos anos 1940 e 1950. Assim, o movimento de renovação do teatral não surgiu do teatro comercial, porque os empresários não estavam interessados em abrir mão do lucro para se arriscar em novos projetos. Se o riso era garantia de bilheteria, era esse filão cênico que deveria ser explorado. Assim, as atualizações do teatro ficou a cargo de amadores, que conseguiram estabelecer as bases para a realização de um novo tipo de dramaturgia e produção cênica.

Cabe destacar que as produções de Ziembinski seguiam caminho oposto do que estava em cartaz na Praça Tiradentes, razão pela qual encontrou nos artistas empresários opositores obstinados. Em curto prazo, o resultado foi favorável aos grupos comerciais, pois os modernizadores não tinham acesso a esse circuito, o que ajuda a compreender o lugar ocupado pela cidade de São Paulo, que se revelou propícia para a divulgação de seus espetáculos. Em perspectiva diacrônica, a vitória foi dos modernos, que tiveram meios para se legitimar por meio da crítica e da historiografia.

O teatro amador em São Paulo e no Rio de Janeiro

Na primeira metade do século XX, o teatro realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo guardava significativas diferenças. A capital federal possuía uma tradição que remontava ao século XIX, enquanto a paulista não podia competir com a diversidade e o vigor das companhias fluminenses, constituindo-se em receptora de produções internacionais ou daquelas vindas do Rio de Janeiro. O teatro em São Paulo foi marcado pelos grupos filodramáticos, criados sob a influência da vinda de companhias italianas que se apresentavam na cidade e faziam a alegria das imensas comunidades de imigrantes vindos da Itália. A influência desse tipo de teatro levou à criação de espetáculos cômicos, nos quais se mesclavam o sotaque caipira e o italiano, distintos dos realizados na capital federal.

A partir do começo do século XX, a cidade tornou-se rota das companhias fluminenses, cientes do potencial do público paulista, sobretudo de sua elite, ávida pelos espetáculos do Rio de Janeiro e do exterior. As apresentações filodramáticas eram marginalizadas por se tratar de peças realizadas por e para imigrantes, ao que se somava o fato de serem apresentadas em bairros periféricos. Segundo Victoria Lambertini, integrante de uma família de italianos que se especializou na venda de figurinos para o teatro e a televisão, em meados de 1908, o teatro profissional em São Paulo reduzia-se a um curto período no qual as companhias estrangeiras ocupavam os palcos paulistas e, no restante do ano, o que dominava era o teatro amador (Galvão, 1975, p.30).

A valorização da cidade como receptora de espetáculos intensificou-se em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, quando muitos teatros no Rio de Janeiro fecharam as portas. O empresário José Loureiro foi o primeiro a perceber que em São Paulo o pânico da população em relação à guerra não era equivalente ao da capital fluminense e, dessa forma, transferiu sua companhia para o Teatro Apolo, alteração que levou ao êxito da sua companhia (Veneziano, 2006, p.115-23). A sua solução para enfrentar o esvaziamento das casas

de teatro no Rio e as perdas com a bilheteria foi seguida por outras companhias concorrentes e ajudou a estabelecer as artes cênicas na cidade, ao criar o hábito do público de frequentar o teatro (ibidem, p.118-9). Porém, mesmo com esse estímulo, nesse período, a cidade não formou companhias destinadas à produção de revistas; surgiram medidas mais tímidas como a criação da primeira companhia de revistas paulista, pertencente a Sebastião Arruda, a Companhia de Operetas Comédias e Revistas, criada em 1914, que permaneceu como um caso isolado. Em São Paulo, também existia teatro comercial, dependente de bilheteria e que se valia da comédia para garantir o lucro, porém sem possuir um espaço que concentrava a atividade teatral, como acontecia na Praça Tiradentes, e também por não abrigar muitas companhias desse gênero, razão pela qual o teatro amador ganhou força na Pauliceia. É importante saber como se deu a formação do teatro amador no Rio e em São Paulo, apontando suas divergências e convergências.

Em meio a uma produção teatral comercial na qual era majoritária a produção de gêneros ligeiros, o teatro amador conquistou um espaço significativo no apreço do público. Segundo Luciana Franca, deve-se relativizar a leitura que toma a produção amadora como marginal e ausente do principal circuito cultural do Rio de Janeiro, uma vez que, de fato, espetáculos amadores dividiam os espaços dominados pela produção de teatro comercial:

> Além da diversidade social dos grupos amadores e dos tipos de peças apresentadas, pude localizar as sedes dessas sociedades: foi surpreendente encontrar tantos grupos teatrais espalhados pelos arrabaldes da cidade, mas, além disso, uma concentração significativa no centro da capital. Essa descoberta contaria a afirmação de memorialistas e estudiosos de teatro que repetiram o que sempre era dito: que o "teatrinho" como era chamado por vários articulistas estava presente nos diversos bairros do Rio de Janeiro, mas deslocavam esses grupos da região do centro, onde, segundo eles, era a área do teatro comercial. A percepção dessa convivência dos diferentes teatros do centro muda o conceito que se tinha até então do que

> era teatro amador no final do século XIX e início do XX. O uso do termo teatro no diminutivo não era, absolutamente, apropriado para o espaço geográfico e social que os amadores ocupavam no Rio de Janeiro. (Franca, 2011, p.36)

A pesquisa evidenciou que esses teatros eram encontrados em maior proporção do que se esperava e, portanto, chamá-los de "teatrinhos", em comparação com a grande produção do teatro comercial, além de equivocado, reduz a real importância que o teatro amador efetivamente teve na cena brasileira. Dessa forma, quando se iniciou o processo de transformação dos palcos, já se contava com uma prática de produção teatral que, mesmo à margem do mercado, acumulava experiência significativa. Tanto que Álvaro Moreyra – figura destacada dos meios jornalísticos, diretor da empresa *O Malho*, que editava *Para Todos* e *A Ilustração Brasileira*, além de redator-chefe de *Dom Casmurro*, jornal literário que fundou junto com Brício de Abreu em maio de 1937 – e Pascoal Carlos Magno – diplomata e colaborador na imprensa carioca –,importantes nomes do teatro, recorreram à produção amadora para colocar em prática as primeiras tentativas de modernização da cena.

Em meio às várias experiências amadoras ocorridas nessa época, optou-se por tratar sdaquelas que mais se destacaram no Rio de Janeiro e em São Paulo e que revelaram influências no processo de renovação do teatro e na trajetória do objeto de pesquisa deste estudo. São elas: Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), Teatro de Brinquedo, Os Comediantes, Grupo Universitário de Teatro (GUT) e Grupo Experimental de Teatro (GTE).

O Teatro de Brinquedo, fundado por Álvaro Moreyra, esteve entre as primeiras tentativas de renovação da cena teatral, uma vez que seu elenco, além de contar com a atriz Itália Fausta,[6] também possuía

---

6 Atriz que seguiu a contramão dos atores do seu período. Formada dentro do teatro filodramático e para ganhar a vida fazendo arte, realizou um teatro popular mais aproximado ao drama sentimental ou ao melodrama, gênero que a consagrou com a peça *A Ré Misteriosa*, de Bisson, em vez de se dedicar às comédias e às revistas.

os atores Adacto Filho e Brutus Pedreira, esses últimos fundadores de Os Comediantes, e a participação de Paschoal Carlos Magno na última temporada de *Adão, Eva e outros membros da família*, peça escrita por Álvaro Moreyra.

Embora a companhia tenha recebido críticas favoráveis, a estrutura do grupo criado por Álvaro Moreyra não era diversa dos que ocupavam os palcos da Praça Tiradentes, uma vez que a cena também continha damas galã, dama central, primeira atriz, as ingênuas, galã genérico, galã cômico e o ponto.[7] Por mais que o Teatro de Brinquedo contasse com uma diretora de cena, Itália Fausta, e uma pessoa responsável pela cenografia, Santa Rosa, as regras de divisão de papeis eram feitas conforme os padrões do teatro comercial; além disso, também havia a presença de membros do teatro comercial como Aida Procópio Ferreira (esposa de Procópio), Marques Porto (empresário de teatro de revista) e Joracy Camargo. Assim, pode-se dizer que, até o surgimento de Os Comediantes, integrantes do teatro comercial e vanguardistas dialogavam, o que evidencia os limites e as dificuldades de se efetuar uma ruptura radical com as propostas mercadológicas.

A atuação do grupo não foi além do seu nome, "uma diversão amadora inteligente"; ou seja, o diretor da companhia encarava a iniciativa como brincadeira de pessoas cultas, versadas em divertimentos e que resolveram brincar de teatro (Prado, D. de A., 1993, p.43-4). Para Gustavo Dória, essa justificativa de que seu teatro era algo descompromissado, repetida pelo próprio Álvaro Moreyra na imprensa carioca, não passava de um álibi, pois as construções cênicas das peças foram feitas de maneira cuidadosa. Contudo, quiçá para não ser comparado ao teatro profissional realizado na época, ele afirmava que o seu teatro era de brinquedo, o que também era uma

7 A historiadora Tania Brandão analisou uma concorrência organizada pela comissão Nacional do Teatro que buscava o financiamento governamental para a realização de uma temporada que percorreria o país, o que de fato não aconteceu. Nessa análise, verificou que as solicitações das companhia de Jaime Costa e de Álvaro Moreyra não se diferenciavam na estrutura. Processo 7.427/37, Dossiê Cia. de Arte Dramática Álvaro Moreyra, Funarte apud Brandão, 2009, p.94.

estratégia para enfrentar a "crítica mais intransigente ao espetáculo" (Dória, 1975b, p.28).

O projeto de Álvaro Moreyra pretendia promover um teatro para os que não se interessavam nem pelas produções populares do circuito Praça Tiradentes-Cinelândia e nem pelas apresentações líricas do Municipal, frequentado pela elite. Ele desejava atingir as camadas médias. Dessa forma, o Teatro de Brinquedo pode ser entendido como uma das respostas surgidas no período para a suposta "crise do teatro", pois se tratava de uma tentativa de promover o teatro de "gosto refinado". Segundo Álvaro: "o Teatro de Brinquedo não tarda a surgir. Terá só plateia. E a plateia, 180 lugares, apenas. A *troupe* é formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. *Tudo gente de noções certas. O teatro de elite para a elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro*" (ibidem, p.28, grifos nossos). O Teatro de Brinquedo foi adaptado num dos salões do Cassino Beira Mar, sob o comando de Lucio Costa. A reduzida plateia tinha por objetivo selecionar o público, o valor dos ingressos era de dez mil réis, mais caro que as apresentações dos espetáculos populares, que custavam seis mil réis.

Álvaro Moreyra representava os anseios da burguesia letrada, que desejava se ver representada nos palcos, não nos moldes do teatro de revista, mas conforme o teatro europeu, mais requintado, do qual eram plateia durante suas viagens ao velho continente. O teatrólogo fazia parte desse setor social e foi espectador de Jacques Copeau nos ensaios na companhia do Viex Colombier (ibidem, p.28). Copeau foi responsável pela introdução do teatro moderno na França e se opunha rigidamente ao teatro de *boulevard*, produção que guarda relação com o que vigorava no Brasil da época. Ainda que Álvaro Moreyra não tenha realizado um empreendimento análogo ao de Copeau, colaborou para o processo de modernização das artes no Brasil ao introduzir uma perspectiva de teatro moderno, inspirado na experiência francesa, segundo a qual cabia ao diretor organizar o espetáculo para garantir a unidade cênica e, objetivo mais audacioso, formar um novo público (Brandão, 2009, p.50).

As inovações propostas por Álvaro Moreyra foram amplamente divulgadas na imprensa, afinal ele fazia parte desse ciclo, além das pessoas que participaram do intento que também faziam parte de meios intelectuais que contribuíam com os jornais do período. O resultado foi a presença massiva, nos espetáculos, de membros da burguesia e de camadas abastadas, bem como da crítica, que teceu várias considerações sobre o espetáculo, tanto positivas quanto negativas. As publicidades antecipadas, usando-se da influência na imprensa e nos meios intelectuais, foram utilizadas por outros amadores, já que as produções desse tipo não contavam com avaliações da mídia impressa, muito menos com a visibilidade dada por ela.

As realizações do Teatro de Brinquedo compreenderam temporadas em períodos distintos: a primeira realizada em 1927 e, depois, em 1937, sob o nome de Companhia de Arte Dramática. Para Dória, a efemeridade da primeira temporada foi o resultado da falta de administração e organização, pois parecia que Moreyra não contava com o êxito alcançado, razão pela qual não fez um planejamento de longo prazo. Seus atores desempenhavam outras funções e não podiam conciliar as atividades, além do fato dele não ter sido hábil na administração da renda obtida com a bilheteria, que foi dividida entre o locatário da sala de espetáculos e a trupe. Por mais que Álvaro tenha tentado organizar a divisão dos lucros, acabou somando dívidas (Dória, 1975b, p.30-1). A companhia necessitou do auxílio de verbas públicas para sanar as dívidas da primeira temporada e contou com ajuda de seis contos de reis recebidos do então prefeito de São Paulo, Antonio Prado Junior, durante a temporada realizada na cidade, em 1928.[8] Aqui se apresenta um caráter fundamental para a vigência do teatro amador realizado nesse período: o financiamento público. Para a realização da temporada de 1937, a Companhia de Arte Dramática também contou como aporte financeiro dado pelo Estado Novo. Foram apresentados espetáculos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre, com um repertório de

8 Não se sabe os motivos que levaram o prefeito Antonio Prado a ajudar o grupo, apenas da existência do auxílio informada por Gustavo Dória (ibidem, p.30).

peças composto por Pirandello, Ibsen, Achard, entre outros, e textos brasileiros escritos por Carlos Lacerda e Benjamim Lima. Além do apoio financeiro, Álvaro contou com o apoio de escritores, artistas e jornalistas que foram presença constante nos espetáculos, tal como ocorreu nas experiências posteriores de Paschoal Carlos Magno e Os Comediantes: "Querido de seus amigos, prestigiado por figuras de *posição intelectual destacada,* entre escritores e artistas de todos os gêneros, além de bem ambientado nas rodas de sociedade, *não foi difícil a Álvaro conseguir penetração para o movimento que iniciava*, mormente que dele participavam diretamente diversos nomes de prestigio naqueles setores" (ibidem, p.30, grifos nossos).

Embora a experiência de Álvaro Moreyra tenha sido breve, foi importante por revelar que havia um público significativo interessado na atualização das artes, além de pessoas dispostas a atuar, trabalhar na montagem de cenários, elaborar figurinos e traduzir originais estrangeiros. Além do fato de se poder contar com aportes oficiais, vários agentes tiveram papel importante na renovação do teatro, caso de Adacto Filho, Brutus Pedreira, Itália Fausta e Santa Rosa.

O financiamento da cultura não era uma novidade no Brasil, no período imperial, D. Pedro II subvencionou várias iniciativas em prol do teatro, nas quais o artista era beneficiado com valores em espécie, além do fato de se contar com o Teatro São Pedro, cedido pelo governo. João Caetano foi amplamente beneficiado pelo mecenato monárquico: "O São Pedro lhe é afinal cedido, junto com uma subvenção de primeiro dois contos de réis, depois três e mais tarde quatro contos de réis. Dali reinou sobre a plateia mais numerosa da Corte que, por ironia do destino, era, em sua maioria, de portugueses ou portugueses naturalizados" (Aguiar, 1992, p.73).

Em 1938, Paschoal Carlos Magno, diplomata e crítico de teatro, criou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), inspirado nas experiências universitárias que presenciou na Sorbonne e nas universidades inglesas, enquanto trabalhava no consulado de Manchester. O seu objetivo era renovar o teatro brasileiro por meio da montagem de autores clássicos, caso de Shakespeare. Aliás, o primeiro grande sucesso do grupo foi *Romeu e Julieta*, levado aos palcos em 1938, com

direção de Itália Fausta. A escolha pode ser entendida como uma estratégia de Paschoal Carlos Magno para promover o intercâmbio entre o teatro profissional e o movimento de renovação (Dória, 1975b, p.48). Miroel Silveira (1976a, p.15), endossou essa interpretação: "sua presença ora animadora, ora como diretora do Teatro de Brinquedo, no Teatro do Estudante e no Teatro Popular de Arte, deu-lhe o papel de fonte transmutadora entre o velho e o novo teatro, no qual teve uma enorme importância, embora em sentido diferente".

O convite para jovens estudantes participarem do projeto que resultaria no Teatro do Estudante do Brasil deu-se por meio da imprensa. A *Gazeta de Notícias* foi responsável por divulgar a chamada publica, em 10 de fevereiro de 1938, dirigida aos estudantes interessados: "a maneira do que se realiza nas universidades europeias e americanas, este núcleo teatral fará um movimento de cultura por intermédio do teatro" (Fernandes, 2013, p.58). A imprensa foi amplamente utilizada por Paschoal Carlos Magno, que realizou extensa divulgação do projeto e dos ensaios antes da estreia, gerando grande expectativa no público e na crítica; esta apoiava os trabalhos realizados pelo diplomata, colaborador do *Correio da Manhã.*

Os estudantes por ele coordenados não contaram com apoio estatal para a produção de *Romeu e Julieta* e ensaiaram de modo exaustivo sob a batuta de Fausta. A peça estreou no Teatro João Caetano em 28 de outubro de 1938 e, depois, foi apresentada no Teatro Municipal, a 3 e 4 de dezembro do mesmo ano, fato que legitimou o trabalho. Vale lembrar que, nesse momento, o Municipal apresentava programação brasileira somente quando encerrava a temporada de companhias europeias; além disso, as companhias amadoras não tinham espaço para se apresentar na casa. A ruptura estava em curso, uma vez que o TEB se preocupava em promover a unidade cênica, dava importância à cenografia e à iluminação e não se valia do ponto.

Após o êxito da primeira apresentação, Itália Fausta deixou a direção do grupo, em razão de uma viagem à Europa, passando a direção para Éster Leão, responsável pelos espetáculos *Leonor de Mendonça,* de Gonçalves Dias, e *Romanescos,* de Edmond Rostand. Nesse mesmo período, Paschoal Carlos Magno afastou-se do grupo

por compromissos diplomáticos e a direção artística coube a Maria Jacintha. Assim, ficaram para trás as inovações introduzidas por Paschoal e Itália. Segundo Cacilda Becker, que fez parte do elenco, o que se priorizava era o estudo das "deixas" (Brandão, 2009, p.115). Já para Nanci Fernandes, o trabalho de Éster Leão, primeira atriz em Portugal, aproximava-se do feito por uma ensaiadora, pois "faltavam lhe os conhecimentos teóricos para conceber um espetáculo e se baseava nas dificuldades surgidas nos ensaios para buscar soluções práticas" (Fernandes, 2013, p.60). O que não lhe impediu de realizar importante trabalho de disciplinadora nos espetáculos realizados pela casa. Entretanto, essas ações não retiram o mérito do TEB e de suas produções dentro do teatro nacional. O grupo foi importantíssimo na formação de novos atores dentro das perspectivas do teatro moderno, como Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Sérgio Britto, além de levar para os palcos brasileiros produções bem cuidadas e de revelo na história do teatro nacional.

O rompimento com o teatro ligeiro e musicado ocorreu aos poucos e contou com um rol de agentes, que atuaram ao longo da primeira metade do século XX, e com o apoio dos intelectuais, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Homens de letras como Paschoal Carlos Magno e Álvaro Moreyra estavam interessados na vinculação de um projeto nacional liderado por uma camada abastada e culta que, desde os anos 1920, defendia um desenvolvimento cultural que atendesse os seus anseios, mas que também chegasse a setores mais amplos da sociedade. Afinal, um dos problemas considerados centrais residia no "gosto do público", como bem assinalou Antunes (1999, p.88-9; Fontana, 2010): "Os membros das elites consideravam-se aptos para conduzirem culturalmente as massas, precisavam, porém, de auto-organização. Neste sentido o teatro poderia vir a ser de grande valia, atuando simultaneamente na formação cultural e na organização das elites, essa era, resumidamente, a linha de pensamento que norteava Álvaro".

Tanto Álvaro Moreyra quanto Paschoal Carlos Magno preocuparam-se com um teatro em conformidade com a realidade do país, mas que também deveria dialogar com o que se fazia na Europa. Tal

aspecto fica evidente na escolha das peças que integraram o repertório de suas companhias: O TEB levou aos palcos *Romeu e Julieta, Hamlet* e *Como quiseres*, de Shakespeare, *A Duquesa de Pádua*, de Oscar Wilde, *3.200 metros de altitude*, de Julien Luchaiere, e *Leonor de Mendonça,* de Gonçalvez Dias; o Teatro de Brinquedo encenou *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, além de peças nacionais, como a escrita pelo próprio Moreyra intitulada *Adão, Eva e os outros membros da família*. Estavam lançadas as primeiras experiências em busca de um repertório diferente do que imperava na Praça Tiradentes, ou seja, espetáculos que davam atenção à encenação, à iluminação, a cenografia e aos figurinos. A intensa experiência levou as companhias amadoras a cogitarem sair do âmbito amador e dedicarem-se ao teatro profissional, desejo concretizado com o V Comediantes, com o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia.

Os projetos realizados por Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno contribuíram de forma singular com Os Comediantes, grupo amador que seria considerado o responsável pela produção da primeira peça moderna brasileira, *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues. Além das contribuições já assinaladas anteriormente, cabe destacar que alguns membros que integraram o Teatro de Brinquedo foram de fundamental importância para a constituição de Os Comediantes. Por trazerem no bojo de suas experiências as tentativas de renovação da cena e por serem contemporâneos do TEB, partilharam das realizações e das inovações cênicas levadas ao palco por esse grupo. Dessa forma, não estavam agindo isoladamente, participavam de um momento em que o debate e a tentativa de realização de atualização do teatro estavam em voga.

A novidade introduzida por Os *Comediantes*, que diferenciava esse projeto modernista das demais iniciativas, era a convergência de três elementos que até então não tinham precedentes na história do teatro amador: a integração ao grupo de um diretor profissional, Ziembinski; a ruptura com o teatro profissional, por não possuir em seu quadro de atores e colaboradores pessoas que trabalhassem com o teatro comercial; e o encontro de um dramaturgo, Nelson

Rodrigues, que possuía um texto inovador.[9] O grupo Os Comediantes foi criado em 1938 no âmbito da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual fazia parte a elite letrada carioca e que era frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall.[10] Orientado por Aníbal Machado, Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, o grupo era herdeiro direto das experiências promovidas pelo Teatro de Brinquedo.

O interesse na produção e no estudo das artes cênicas foi introduzido por Celso Kely, e o projeto também contou com os atores Sadi Cabral e Luiza Barreto Leite, ainda que o mérito maior recaia sobre Santa Rosa, que sugeriu o nome para o grupo, como Dória fez questão de assinalar: "Mas, a grande chama partia de Santa Rosa. A sua paixão pelo teatro só era equivalente no mesmo sentido que nutria pela pintura. E os seus livros, se não se referiam as técnicas ou aos mestres da pintura, referiam-se a assuntos de teatro" (ibidem, p.74).

A primeira apresentação ocorreu em 1940, com a peça *Verdade de cada um*, de Pirandello, que não recebeu apreciação da crítica especializada, ainda que tenha movimentado a classe intelectual do período (Fernandes, 2013, p.64). A afirmação feita por Dória, e respaldada pela historiografia, revela uma contradição, afinal, quem fazia a crítica eram os letrados e jornalistas da época, cabendo perguntar o porquê do silêncio em relação à primeira peça do grupo. Talvez a afirmação possa ser interpretada como tentativa de Dória, o fundador do grupo, de evidenciar que a primeira apresentação teve reconhecimento no meio letrado, o que pode ser interpretado como

9 Quando Ziembinski aportou no Brasil, trazia consigo a formação de ator e diretor profissional na Escola de Arte Dramática de Cracóvia, curso que não concluiu, pois, estimulado pelo diretor de teatro Juliusz Slowaki, decidiu realizar, em 1927, o exame promovido pela Sociedade dos Artistas dos Palcos Poloneses, em Varsóvia, o que lhe garantiu atuar como ator profissional. Dois anos depois, realizou o mesmo exame que lhe conferiu o título de diretor profissional (Michalski, 1995, p.19-21).

10 A associação sediada no Palace Hotel, na avenida Rio Branco, reduto da elite carioca, tinha como objetivo ser um suporte de atividades artísticas, principalmente as artes plásticas, e promover concertos, palestras e exposições (Dória, 1975, p.71).

tentativa de instituir um marco fundador de relativa importância. O fato é, na visão de Dória, que a mobilização teria levantado expectativas em torno de Os Comediantes para a apresentação seguinte, que ocorreu semanas depois, de *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard. Estavam previstas mais duas encenações, de *Um capricho,* de Musset, e de *A morte alegre,* de N. Evreinov, que não se concretizaram por dificuldades financeiras, aspecto recorrente na sua trajetória do grupo. Para a apresentação das peças, obtiveram subsídio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) de dez mil contos de reis, valor que foi suficiente para custear apenas as duas primeiras peças (ibidem, p.64). A entrada de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, com suas ideias voltadas ao benefício do desenvolvimento da educação e da cultura em geral, foi um incentivo essencial na trajetória do grupo.

A influência francesa foi marcante em Os Comediantes contemporâneos da visita do diretor e ator Louis Jouvet,[11] discípulo de Copeau e figura de destaque dentro da modernização do teatro francês, que veio ao Brasil em 1941 com a turnê da companhia L'Athènèe. A presença do grupo francês no país deu oportunidade para o público brasileiro entrar em contato com o que havia de mais atual em termos de encenação na Europa. A companhia L'Athènèe[12] realizou uma turnê oficial, subsidiada pelo Ministério das Relações Exteriores da França, com o objetivo de divulgar a cultura do país na América Latina. Quando a trupe deixou a terra natal, a França ainda não tinha sido ocupada pelas forças nazistas. A situação que mudou meses depois e, com as alterações dos rumos políticos, o governo de Vichy acabou apoiando a iniciativa com o intuito de obter

11 A carreira de Louis Jouvet, na França, foi marcada pela sua dedicação aos estudos e à prática das artes cênicas e do cinema. A atuação marcada pela exigência técnica evidencia a influência que recebeu de Jacques Copeau, importante personagem na modernização do teatro francês e no distanciamento do teatro de *boulevard.* O êxito de Jouvet levou a sua contratação para o cargo de administrador da Comédie Française em 1936.

12 Criada em 1929 por Dulin, importante figura do processo de renovação das artes na França. Jouvet ocupou o cargo de diretor da companhia de 1930 até a sua morte em 1951.

informações das suas respectivas colônias na América Latina e das embaixadas, além de fazer propaganda do novo governo (Rolland, 2003, p.98). Devido à formação francônica de boa parte do publico, o que incluía autoridades, como o prefeito do Rio de Janeiro Henrique Dodsworth e jornalistas como Brício de Abreu, a recepção da companhia foi cercada por grande entusiasmo. O primeiro espetáculo, *L'École de femmes*, de Molière, estreou no Teatro Municipal e foi um sucesso de público e de crítica. O acolhimento positivo da companhia também pode ser medido pelas manifestações do governo, pois, no dia seguinte da estreia de Jouvet, o ator foi recebido por Getúlio Vargas, o que conferia à turnê ares oficiais, ainda mais porque a companhia também foi recebida por Lourival Fontes, uma das figuras centrais do Estado Novo. Nesse clima de euforia, a imprensa fez campanha para que Jouvet permanecesse no Brasil e ocupasse o cargo de diretor de uma escola de formação de teatro, também reivindicada nas páginas dos jornais (Pereira, 1998, p.64; Rolland, 2003, p.102).

Na cidade de São Paulo, a recepção não foi menos calorosa. É certo que o público compareceu em peso aos espetáculos, o que é compreensível tendo em vista que a cidade carecia de companhias comerciais estáveis. O caráter oficial se manteve em São Paulo, com a companhia sendo recepcionada pelo cônsul geral de Vichy, além do diretor do liceu francês e professor de literatura francesa da USP Georges Raeders.[13] Gilda de Mello e Souza (1984, p.138-9) afirma que a passagem dos atores franceses pela cidade coincidiu com o momento de efervescência cultural.

> O início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para

13 Readers era amigo de Jouvet e chegou ao Brasil como preceptor dos netos de Dom Pedro II, anos depois se tornou diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e professor da USP. Dentro da universidade, criou o Teatro Universitário, importante iniciativa amadora com o intuito de introduzir um novo repertório teatral.

as *tournées* costumeiras pela América do Sul, ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires. O teatro *de l'Atelier*, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época.

Em 1941, Jouvet realizou várias conferências, a primeira delas no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a segunda na Academia Brasileira de Letras (ABL), organizada pelo Pen Club brasileiro. A turnê pela América Latina, que deveria durar três meses, estendeu-se por cerca de quatro anos em função dos impasses da guerra. Ao retornar ao Brasil em 1942, depois de percorrer outras capitais latino-americanas, a companhia já não tinha o mesmo *glamour* da primeira temporada. Parte dos atores havia deixado o grupo e retornado à França, as dívidas acumulavam-se, ao que se soma a perda de parte do figurino e do cenário em função de incêndio ocorrido em Buenos Aires (Pontes, H., 2000, p.124). No entanto, a temporada teve a mesma característica da anterior, com espetáculos e conferências. Alguns integrantes de Os Comediantes foram assíduos participantes das palestras e próximos de Jouvet, que os aconselhou a introduzir o teatro moderno no Brasil a partir de originais nacionais que pudessem alterar os padrões vigentes na encenação brasileira e incorporar elementos da modernidade que tanto apreciavam. Tal conselho deve ter inspirado esses atores, que tiveram dificuldade em localizar um original nacional com as características requeridas. A situação alterou-se com *Vestido de noiva*, texto recusado pelas principais companhias comerciais, pelo GUT, de Décio de Almeida Prado, e pela companhia oficial. A maior contribuição das temporadas de L'Athènèe foi colocar o público carioca e paulista em contato, pela primeira vez, com a *mise-en-scène*, isto é, a encenação, conhecida por poucos, além de divulgar o papel do diretor no teatro moderno que, longe de ser o organizador da companhia, função que lhe era conferida nos teatro comerciais, tinha como objetivo construir o espetáculo e dar unidade à cena.

A história de Os Comediantes foi marcada pelo diálogo entre figuras estrangeiras e nacionais, com destaque para o contato com Jouvet, além dos poloneses que vieram integrar o grupo, como Irena Stypinska, Zygmunt Torkow e Boguslaw Samborski, sendo a presença mais marcante a de Ziembinski. O contato entre essas figuras do teatro internacional com o grupo amador não foi obra do acaso, mas decorrência da guerra, que levou Jouvet estender sua turnê pela América Latina e os poloneses a fugir da terra natal. Esses poloneses ficaram conhecidos dentro da história do teatro como a "turma da Polônia" (Fuser; Guinsburg, 1992, p.58), expressão cunhada por Graça Melo, sendo que o único que se fixou no Brasil foi Ziembinski.

O diretor e ator polonês Zbigniew Marian Ziembinski aportou no Brasil em 6 de julho de 1941, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Na bagagem, trazia dez anos de carreira nos palcos da Polônia como ator e diretor, além da experiência técnica em iluminação. A princípio, seu plano era seguir viagem para os Estados Unidos, onde encontraria outros artistas poloneses já exilados, objetivo que foi abandonado em função da política estadunidense de restrição à entrada de imigrantes. O encenador fixou-se no Brasil e as suas realizações nas nossas artes cênicas renderam-lhe tanto sucesso que ele nunca mais deixou o país que o acolheu. Apenas mais uma vez voltou à terra natal, na década de 1960, para divulgar o teatro brasileiro no leste europeu.

O teatro amador paulista formou-se em espaços distintos dos fluminenses e, apesar de São Paulo possuir produções comerciais como o teatro de revista, este não era tão solidificado quanto o do Rio de Janeiro, pois vigoravam realizações mais modestas, que contavam com a produção amadora, voltada para grupos étnicos, ou aquelas levadas a cabo por organizações operárias, com fins doutrinários. Além dos filodramáticos, os grupos amadores também se originaram em outros espaços privados, algumas vezes para a diversão da família e com os parentes se revezando na interpretação dos textos, como anotou em seu livro de memórias o jurista e reitor da USP Jorge Americano (2004, p.72).

> Os grandes armavam as coisas de repente. Não sei se era um costume brasileiro, pois, ao que me parece, vinha do lado da minha mãe, filha de pais portugueses. Em Santos, no inverno, quando havíamos tomado casa juntos para os banhos (um casarão do lado da Ponta da Praia), o espetáculo começava logo depois do jantar. O cenário era o quarto que dava para a sala de jantar. A plateia, a sala de jantar. Os atores eram os grandes. Nós, os pequenos, éramos os espectadores.

Os salões de famílias abastadas, que abriam suas casas para reuniões cultas, era outro espaço privado no qual o teatro era privilegiado. Depois de desfrutar da boa mesa, os convivas dispunham de salão para danças, jogos de cartas, além de "passatempos cultos e refinados, que incluíam música erudita, poesia, literatura, passagens de romances em voga ou apresentação de trechos de alguma peça" (Camargos, 2000, p.38). Essas reuniões também abrigavam grupos de teatros amador, que não tencionavam ser mais que uma brincadeira, mas que acabaram por se tornar uma das fontes de motivação para a construção do teatro moderno na Pauliceia.

Contudo, nenhuma dessas atividades paulistas foi tão expressiva como o Teatro da Experiência, criado por Flávio de Carvalho em 1933 como parte integrante dos projetos do Clube dos Artistas Modernos (CAM), localizado na rua Pedro Lessa, embaixo do viaduto Santa Ifigênia. O CAM foi fundado em 1932 por Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide e objetivava promover atividades artísticas ligadas à estética modernista. Com amplo salão destinado a concertos, recitais, conferências e exposições, além de biblioteca e bar, o clube se tornou ponto de encontro e sociabilidade de artistas e letrados. O Teatro da Experiência era um projeto arrojado, espécie de laboratório que intentava trabalhar o conteúdo, a construção cênica, a recepção e a análise do comportamento do espectador, mas que não foi além da apresentação da peça *O bailado do deus morto*, do próprio Carvalho, encenado no térreo do edifício que abrigava o Clube dos Artistas Modernos. O espetáculo virou caso de polícia e foi proibido logo após a terceira encenação, sob a alegação

de que se tratava de um atentado ao decoro e à moral (Berstein, 2005, p.51-2). Embora tenha havido considerável mobilização contra a atitude arbitrária, os esforços para liberar a peça foram em vão. O clube teve vida breve e seus membros decidiram pelo fechamento em 1934 em função da falta de verbas para sua manutenção.

Na capital paulista, novas iniciativas de teatro amador só ocorreram dez anos depois, sob a liderança de Alfredo Mesquita com o Grupo Experimental de Teatro (GTE), criado e organizado nas dependências da Livraria Jaraguá, de sua propriedade. Alfredo Mesquita também possuía em seu currículo um contato estreito com o teatro moderno francês: durante a sua estada em Paris, em 1937, frequentou cursos na Sorbonne e no Collège de France, além de estudar com Louis Jouvet (Guzik, 1986, p.5). Cabe destacar que a carreira do dramaturgo Abílio Pereira, autor de peças importantes da nossa dramaturgia, como *Paiol velho*, *Pif-paf* e *Santa Marta Fabril*, começou no grupo amador GTE. Apesar de seu interesse em lançar novas técnicas de concepção do teatro, o grupo manteve o ponto, além de realizar cenários simplórios com murais pintados em tábuas, características que ainda os atrelava à velha forma de fazer teatro (Checker, 2009).

Entre os frequentadores da Livraria Jaraguá estavam os jovens estudantes da USP, que foram estimulados por Alfredo Mesquita a criar seu próprio grupo, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) – o que ocorreu em 1943, tendo Décio de Almeida Prado à frente. O GUT durou cerca de sete anos e foi responsável pela encenação de peças de Molière e Shakespeare, ao lado daquelas de autores modernos, como Tennessee Willians, além de escritores nacionais, caso de Carlos Lacerda e Abílio Pereira de Almeida. Inspirado nos grupos amadores de repertório moderno, a exemplo de Os Comediantes, TBE e GTE, o repertório da companhia privilegiava as peças de língua portuguesas, especialmente as de Gil Vicente e Martins Pena. A preferência pelo repertório português que, a princípio, parece uma contradição para um grupo que se pretendia moderno, foi justificada pelo próprio Décio, que, em entrevista ao *Diário da Noite*, em 1943, afirmou ter "uma norma: representar somente autores de língua

portuguesa, brasileiros de preferência" (Fernandes, 2013. p.71). Sem vasta experiência em atuação e direção, Décio contou com o auxílio de Cacilda Becker, que, após algumas tentativas de trabalho no teatro profissional no Rio de Janeiro, voltara à São Paulo em busca de novos projetos.

Os dois grupos tinham como objetivo modificar o meio teatral existente, bem como as iniciativas realizadas no Rio de Janeiro. Ao longo de 1946, o GTE e o GUT apresentavam-se, às segundas-feiras, no Teatro Boa Vista.[14] A cidade contava ainda com a companhia de Madalena Nicol, os Artistas Amadores, e com o English Players, da comunidade inglesa. Ao que consta, foi justamente a proliferação dos amadores que levou Franco Zampari a criar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A criação do TBC, abrigo dessas companhias amadoras, é tomada pelos estudiosos contemporâneos como um risco assumido por um industrial que decidiu patrocinar e abrigar o projeto de renovação das artes. É preciso lembrar que as dificuldades para manter grupos amadores eram as mais variadas, desde a questão financeira até a adesão de pessoas que se dispusessem a atuar, conciliando vida profissional com o teatro, já que não era possível sobreviver dos palcos. E foi para pedir auxílio para o GTE que Alfredo Mesquita conseguiu cativar Franco Zampari, interessado nas realizações do teatro amador paulista. Segundo Alfredo Mesquita, o seu apoio foi dado logo após um espetáculo do grupo, quando ele expôs à plateia as dificuldades enfrentadas e convidou os presentes a auxiliá-los. Apenas "uma pessoa no teatro inteiro respondeu ao meu apelo: Franco Zampari. Ele imediatamente abriu uma lista, assinou seu nome e deu-me não lembro mais quantos contos. Fechou também a lista, porque ninguém assinou debaixo do nome dele" (Mesquita, 1977, p.8).

O apreço que o industrial tinha pelo teatro está destacado na historiografia pela realização da peça *Mulher de braços alçados*, escrita

---

14 O Teatro Boa Vista foi construído em 1916 por Júlio de Mesquita e pertencia ao grupo *O Estado de S. Paulo.* A casa de espetáculos se localizava na rua Boa Vista, esquina com a Ladeira Porto Geral, e foi demolido em 1947.

por ele e encenada pelos grã-finos de São Paulo, na casa de Paulo Assunção. Além disso, antes da construção do TBC, no bairro do Bixiga, Zampari recebeu em sua residência os líderes dos grupos amadores de São Paulo Alfredo e Décio com o objetivo de propor a construção de uma casa de espetáculos no bairro do Morumbi, ao que se somam indícios de vários encontros com Ziembinski, nos quais o teatro era o mote (Guzik, 1986, p.12) Para Guzik (ibidem, p.13), a motivação para a criação de um teatro para os amadores paulistas deve ser compreendida no âmbito do mecenato, não visando, portanto, lucros, sem esquecer a legitimação advinda do contato e do debate sobre as artes, refinamento que elevava socialmente o diretor das Indústrias Matarazzo.

Os teatros amadores paulista e carioca operaram mudanças profundas na forma como a encenação era praticada, propondo novas modalidades no que se refere ao desempenho de atores e atrizes, além de ter contribuído para diminuir o desprestígio social que cercava a atividade, uma vez que o seu projeto de modernização foi liderado por críticos, jornalistas e escritores, além de membros de uma burguesia refinada, como o diplomata Paschoal Carlos Magno, o jornalista Álvaro Moreyra, os integrantes de Os Comediantes, Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado. Contudo, é evidente que nem todos os que participavam de grupos amadores pertenciam às famílias endinheiradas, também havia filhos de imigrantes e interioranos que vinham estudar nas capitais. O que os unia eram os interesses intelectuais, o objetivo de renovar a cena e, no caso de São Paulo, a mesma formação universitária (ibidem, p.4). Houve uma transformação na maneira de se conceber o espetáculo, de um teatro histriônico, dominante na cultura cênica do país, passou-se a um novo estilo estético, preocupado com a produção em geral, desde a escrita do texto até a encenação. O teatro, outrora mambembe, de revista ou de costumes, deu, aos poucos, lugar a um teatro de apelo estético:

> Os antigos tinham origens mais modestas e assim eram também suas pretensões artísticas. De repente os antigos saltimbancos

> começaram a serem substituídos por filhos e filhas de médicos, advogados, engenheiros e comerciantes. Os artistas de teatro sempre foram encarados como marginais admiráveis, mas de respeitabilidade duvidosa, por uma sociedade burguesa, mas de origem medieval como a nossa [...]. *Antes de Os Comediantes, atriz era sinônimo de prostituta e ator de aventureiro, vigarista* [...]. Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha pão. Provinham de camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava [...]. De repente, porém, os novos marginais começaram a ser filhos de algumas dessas melhores famílias. No começo eram poucos e esses pioneiros sofreram os dissabores que todos os pioneiros são obrigados a atravessar. Mas depois foram se multiplicando até dominar nossos palcos. *É verdade que os poucos aventureiros da alta burguesia cedo se tornaram cada vez mais escassos, mas a pequena burguesia cultivada conquistou definitivamente a hegemonia sobre o palco, trazendo todos os seus diferentes problemas, veleidades e ânsias, para as antigas coxias de outrora.* Como seria de se esperar, essa verdadeira revolução social no interior do próprio ventre do teatro resultou numa revolução estética, a mais importante até então operada dentro da nossa cena, saudada pelos críticos como o advento definitivo do teatro moderno no Brasil.[15]

As iniciativas de renovação do teatro, protagonizadas pelo teatro amador paulista e carioca, tiveram algumas características análogas. Os projetos desenvolvidos nas duas capitais foram inspirados no processo de renovação do teatro francês preconizado por Copeau. Os seus principais motivadores eram pertencentes às camadas letradas e tiveram no intelectual uma figura importante para as mobilizações em prol do movimento de renovação estética; para tanto, todos os grupos citados procuraram promover um novo repertório

15 Impressões sobre o teatro moderno, de Luis Carlos Maciel, diretor, jornalista e um dos fundadores de *O Pasquim* (apud Silva, 1989, p.29, grifo nosso).

incluindo textos internacionais e buscaram introduzir originais nacionais, como Nelson Rodrigues e Abílio Pereira. Todos os projetos procuraram uma figura para ocupar a função de diretor, com destaque para Itália Fausta e, posteriormente, Ziembinski. A importância conferida a essa figura colocava outro problema, qual seja, a necessidade de intérpretes que respondessem às demandas técnicas da encenação, o que foi resolvido no interior dos grupos amadores, em cujos ensaios se formavam os atores segundo os preceitos do teatro moderno. Somam-se a esse panorama o crescimento da classe média urbana e da burguesia, fruto da industrialização, e o aumento do acesso ao ensino.

Embora a cena brasileira tenha mudado lentamente, percebe-se que muitos artistas e intelectuais, ligados ao teatro, não estavam alheios às propostas modernizadoras. Ziembinski e os demais diretores estrangeiros, que se fixaram no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, contribuíram com esse processo, que já estava em andamento, e ajudaram na disseminação do conceito de encenação graças à formação especializada que possuíam, exatamente o que faltava aos brasileiros. Os estrangeiros exerceram a função de diretor no sentido pleno da palavra, isto é, coordenar a produção, construir a unidade cênica e estimular a encenação de cada ator por meio dos ensaios de mesa e palco. Esses homens, juntamente com as iniciativas dos teatros universitários e, posteriormente, com a criação das escolas dramáticas, desempenharam o importante papel de formar os atores brasileiros nessa nova percepção de fazer teatro.

A cultura nas capitais: Rio de Janeiro e São Paulo

Compreender a dinâmica dos espaços reservados à cultura, às políticas e às ações socioeconômicas que favoreceram o teatro, no Rio de Janeiro e em São Paulo, é de grande relevância para esta pesquisa. Afinal, a capital federal era, desde o período monárquico, o centro cultural do país, papel que precisou compartilhar com São Paulo devido ao seu protagonismo no processo de consolidação do

novo projeto estético nas artes cênicas. Se, por um lado, o Rio de Janeiro viu nascer as primeiras inovações nesse campo e pode contar com financiamentos do governo Vargas, São Paulo acabou por se tornar o epicentro das novas propostas cênicas, em parte graças ao financiamento do seu empresariado e em parte devido a vários descendentes de imigrantes que fizeram fortuna sobretudo com a indústria. O Rio de Janeiro, desde os tempos da Corte, foi o centro político e cultural da monarquia, núcleo irradiador das novidades para o restante do país. No começo do século XX, durante a chamada *Belle Époque,* capitais brasileiras como Fortaleza, São Paulo, Manaus e Recife passaram por reformulações no seu espaço urbano, mas foi o Rio de Janeiro, sob a batuta de Pereira Passos, que assumiu a prefeitura em 1903, que se constituiu em paradigma e deu origem ao famoso *slogan* "o Rio civiliza-se".[16] Nesse período, "ser moderno era estar no Rio de Janeiro, lugar para obter sucesso em várias áreas, por exemplo, na vida intelectual ou cientifica" (Mallmann, 2010, p.105).

A reforma urbana e higienista, segundo os moldes europeus, foi tema de várias revistas de ano. Capitaneado pelo Estado, o chamado "bota a baixo" estava em consonância com os interesses das camadas economicamente mais abastadas, que sonhavam com uma cidade que espelhasse os bons ventos do progresso.[17] Para dar forma a essa cidade moderna, os mais pobres, que habitavam cortiços e outras moradias coletivas, localizadas nas regiões centrais, foram condenados como focos de doenças e convenientemente afastados para regiões distantes a fim de dar espaço para ruas largas e avenidas, mesmo que isso requeresse profundas intervenções, como o fim dos morros do Castelo e de Santo Antonio. Além disso, festas e tradições populares, como o Carnaval, também precisavam ser "civilizadas".

16 Expressão atribuída às reformas urbanas pelo cronista Figueiredo Pimentel (Schapochnik, 2010, p.438).

17 Pereira Passos, enquanto estava em Paris, frequentou cursos de arquitetura, hidráulica, construção de portos e estradas de ferro, no mesmo período que Haussmann, realizou a reurbanização de Paris; portanto, a sua inspiração para a reforma empreendida na capital federal vinha diretamente dos feitos do barão na "cidade luz" (Benchimol, 1992, p.192).

A República, proclamada há pouco tempo, ansiava por uma sociedade organizada e higiênica, capaz de distanciar o novo regime dos passados imperial e colonial, sinônimos de atraso.

As alterações não se limitaram ao espaço urbano, alteraram também o modo de vida e os hábitos de consumo, com os produtos culturais, esportes e diversões integrando o rol de necessidades consideradas indisponíveis à vida cotidiana. Assim, "a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à velha sociedade imperial, quer às tradições populares, deveriam dar lugar a um novo padrão de sociabilidade burguês emoldurado num cenário suntuoso" (Schapochnik, 2010, p.439).

Nesse sentido, os espaços de sociabilidade da capital federal foram embelezados e reformados, como a Praça Tiradentes, que também teve seu nome alterado, de largo do Rossio para o nome do herói republicano, Tiradentes.[18] A praça era espaço privilegiado da produção de teatro comercial e, também, um importante ponto de encontro de artistas, boêmios e da elite carioca em geral, porque ali se concentravam cafés, teatros, cinemas e clubes. Vale lembrar que "a Praça Tiradentes era o ponto de convergência dos transportes públicos existentes na época, estabeleceram-se, ali, bares, teatros, cafés restaurantes, consolidando se como um polo de lazer e referência da boemia carioca" (Contier; Oliveira; Neto et al., 2003, p.95). Nesse ponto de encontro privilegiado, debatia-se a vida cultural e política do país. Não por mero acaso, Paschoal Segreto, empresário responsável pela maior parte das companhias de revistas da capital, escolheu a praça para estabelecer seus empreendimentos. O local abrigava vários teatros (João Caetano, Recreio e o Carlos Gomes), além de outras casas de espetáculos nas ruas situadas nas suas proximidades. Com a chegada dos cinematógrafos, ali se estabeleceram o Cine-Teatro Rio Branco e o Chantecler.

As reformas urbanas empreendidas no Rio resultaram na construção de um novo espaço de sociabilidade das elites em torno da

18 Anteriormente, as várias denominações atribuídas a ela ao longo de sua história foram: Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosia e Largo do Rossio.

avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, e da Praça Floriano, com as construções imponentes do Teatro Municipal, do Museu de Arte Nacional e da Biblioteca Nacional. Nesse reduto, foi criada, a partir da década de 1920, a Cinelândia, local que concentrava o maior número de cinemas da cidade e que, com o passar dos anos, tornou-se o centro cultural do Rio de Janeiro.[19] Nas imediações da praça Floriano, localizavam-se várias redações de jornais, cafés e bares, como o Amarelinho, frequentado por jovens jornalistas, literatos e intelectuais. Havia também o Café Simpatia que, em meados da década de 1930, era o local de reunião dos intelectuais ligados ao movimento modernista, como Álvaro Moreyra, Aníbal Machado e outros, que ali se encontravam para discutir arte e literatura (Fernandes, 2013, p.63).[20]

Quando da inauguração da avenida Rio Branco, Olavo Bilac (1996, p.260), um dos escritores mais prestigiados do tempo, revelou-se fervoroso defensor da cidade com ares europeus:

> E, pela avenida em fora, acotovelando outros grupos, fui pensando na revolução moral e intelectual que se vai operar na população, em virtude da reforma material da cidade. A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que, deste solo coberto de baiúcas e taperas, surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina flor do bom gosto: olhos, que só haviam contemplado até então betesgas, compreenderam logo o

---

19 Cinelândia foi o nome atribuído a região localizada no entorno da praça Floriano Peixoto e que se estende desde a avenida Rio Branco até a rua Senador Dantas, e da rua Evaristo da Veiga até a praça Mahatma Gandhi.

20 Cabe destacar que o olhar atento aos espaços de sociabilidade é uma importante operação para os estudos históricos por revelar as relações e as redes de sociabilidade construídas por intelectuais, artistas, jornalistas. Para o historiador Jean François Sirinelli (2003, p.249-53), os espaços de sociabilidade caracterizam-se como ambientes fecundos para os debates intelectuais, que são marcados também pela afetividade por meio da convivência, da afinidade e da lealdade. Tais espaços podem ser uma redação de um jornal ou outros pontos de encontro distintos, que se alteraram conforme a época. A análise desses espaços auxilia a compreender o movimento de ideias.

> que é arquitetura. Que não será quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança?

A praça de ares cosmopolitas estava em sintonia com a modernidade tão desejada pelos ideólogos da reforma urbana e deixava transparecer na arquitetura dos prédios imponentes a influência francesa, por meio da arquitetura neoclássica e da *art decó*: "Disposto ao lado de edifícios destinados as empresas nacionais e estrangeiras ligadas ao comércio, à infraestrutura, à recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo, o bulevar representava as aspirações de 'Progresso' e 'Civilização' do país" (Schapochnik, 2010, p.443).

A partir da década de 1920, a região da Cinelândia surgiu como área de lazer privilegiada graças à construção de vários cinemas, bares e cafés. O cinema tornou-se a opção de lazer da vida moderna e era por seu intermédio que chegavam as novidades vindas de Hollywood, introduzidas rapidamente no cotidiano das pessoas. "Ir ao cinema pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social" (Sevcenko, 2010, p.599). Embora muitos empresários teatrais afirmassem que o cinema era um concorrente direto que reduzia o público das salas, razão pela qual clamavam que era preciso adaptar as produções teatrais e mesclar, num mesmo espetáculo, teatro e cinema, os teatros da Praça Tiradentes não conheceram fracassos nas décadas de 1920 e 1930, muito pelo contrário, o espaço de lazer cresceu e estendia-se da Praça Tiradentes até a Cinelândia. Segundo Veneziano (1991, p.44), "da Praça Tiradentes até a Cinelândia, a revista dominava a diversão noturna".

Com o golpe do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937, a cultura passou a ser alvo do governo ditatorial com o intuito de conquistar adesão das massas, bem como de manipulá-las segundo os interesses do governo. Durante o regime ditatorial liderado por Vargas foram concedidos subsídios para o teatro, a música, o cinema, a literatura e as artes em geral. As relações estabelecidas entre a cultura e a política, por meio de projetos culturais, aproximaram os

intelectuais do poder federal mesmo que os envolvidos mantivessem posições distintas das assumidas pelo regime, como foram os casos de Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Portinari e Manuel Bandeira (Oliveira, 2003, p.154). Além desse grupo de intelectuais, havia aqueles que se reuniam em torno de Lourival Fontes, responsável pelo departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) até 1942,[21] como Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, intelectuais que defendiam ideias centralistas e autoritárias, em sintonia com o controle vigente no governo Vargas. Nada escapava ao controle do órgão: imprensa, rádio, cinema e teatro (Velloso, 1987, p.53).

A historiadora Mônica Pimenta Velloso (2003, p.154) afirma que Getúlio Vargas não foi apenas "o pai dos pobres", mas também o "o pai dos intelectuais". E, de fato, as políticas adotadas no campo da cultura tiveram grande repercussão, várias delas eram inéditas no país – basta lembrar a ação do Ministério da Educação e Saúde (MES), que fazia às vezes de um Ministério da Cultura, responsável pela criação do Instituto Nacional do Livro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos vários concursos literários instituídos pelo órgão e da sua ação no campo da radiodifusão.[22] Portanto, "o Estado Novo se tornava tutor, no pai da intelectualidade, ao identificar com as suas forças sociais" (idem, 1987, p.155). Além disso, Vargas era tido como amigo e protetor do teatro, título que ganhou quando era deputado e redigiu lei, aprovada em 1928, conhecida como "Lei Getúlio Vargas", o que lhe garantia a simpatia da classe teatral.

No âmbito teatral, em 1936, foi criada a Comissão Nacional do Teatro, composta por Mucio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco

21 Criado em dezembro de 1939, o DIP resultou de várias mudanças ocorridas em órgãos de propaganda existentes desde o início dos anos 1930. Chefiado pelo jornalista sergipano Lourival Fontes, o departamento foi responsável pela produção e pela divulgação de publicidade e propaganda de âmbito governamental, pelo discurso oficial que o regime ditatorial desejava legitimar e, além disso, foi o executor de práticas repressivas.

22 O Ministério da Educação e Saúde foi criado em 1930 por Getúlio Vargas, o primeiro ministro a chefiá-lo foi Francisco de Campos, substituído por Gustavo Capanema, em 1934, que permaneceu na função até a o final do Estado Novo.

Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly, que tinha por objetivo estudar os problemas do teatro e apontar soluções para o desenvolvimento da arte.[23] Entre os principais pontos levantados, estava a indicação da criação de um órgão responsável por levar a cabo todas as recomendações da comissão e, para tanto, em fins de 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT).[24] Órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde (MES), então coordenado por Gustavo Capanema, tinha o objetivo incentivar as artes cênicas, promover e estimular a construção de teatros, organizar e apoiar as companhias de todos os gêneros, orientar e auxiliar os grupos de teatro amador, favorecer a publicação de obras nacionais e a tradução de grandes obras do teatro estrangeiro, além de administrar verbas destinadas à produção de espetáculos e o aluguel de palcos. Dirigido, na sua fundação, por Abadie Faria Rosa, foi responsável pela criação da primeira companhia teatral oficial brasileira, a Comédia Brasileira.[25]

As expectativas dos homens de teatro em relação às políticas adotadas pelo Estado Novo eram grandes, afinal, desde o período do Império não havia ações em tal sentido e, durante a Primeira República, o que predominou foi o descaso para com esse setor das artes (Pereira, V. A., 1998, p.39). A burocratização do regime ditatorial estabeleceu ações organizadas com o objetivo de estabelecer uma política cultural nos moldes desejados pelo regime, que

23 Nota-se que Celso Kelly, um dos líderes de Os Comediantes, fazia parte da comissão. Portanto, conseguimos olhar verticalmente como se deu a rede de relações que beneficiou o grupo amador dentro da cultura no Estado Novo.

24 Criado por meio do decreto lei n. 29, promulgado em 21 de dezembro de 1937.

25 Criada em 1940, foi a primeira companhia oficial de teatro do Brasil. Durante sua existência, adotou os padrões mais antigos do teatro comercial, apresentou peças com temas nacionalistas de heróis nacionais como *Caxias,* de Carlos Cavaco, e a saga dos bandeirantes na peça *Caçador de esmeraldas,* de Viriato Correia. A única exceção em seu repertório foi a produção de *A mulher sem pecado,* primeiro texto teatral de Nelson Rodrigues. Além disso, a companhia foi alvo dos desmandos da gestão de Abadie Faria Rosa, entre elas a determinação da realização de dois textos escritos por ele. A companhia oficial não realizou espetáculos marcantes e nem mesmo conquistou uma apreciação significativa do público (Instituto Cultural Itaú, Comédia Brasileira, s.d.).

matinha sob controle a imprensa, o rádio e as diversões populares, como a música e o carnaval, determinando o conteúdo das composições e os temas das escolas de samba. Segundo Pereira (ibidem, p.42), o SNT controlava o teatro em todas as suas etapas e, ainda que não houvesse menção explicita à censura, o decreto que criou o órgão dava margem para disciplinar e interferir nos espetáculos, sem esquecer os prêmios e a bem concreta necessidade de se obter subvenções.

A convivência do mundo do teatro com o SNT não foi pacífica, uma vez que o órgão foi alvo de muitas críticas na imprensa; seu diretor, Abadie Faria Rosa, foi acusado de administrar mal as verbas concedidas ao teatro. Muitos clamavam pela construção de salas de espetáculos e de escolas de artes dramáticas, e mesmo Gustavo Capanema foi alvo de severas criticas ao liberar, em 1943, subsídios para grupos amadores e profissionais, mas que beneficiaram a companhia comercial de Dulcina e Odilon. Ignorando o decreto lançado pelo órgão, a atriz dirigiu-se diretamente ao presidente e ao ministro, não se submeteu as vias burocráticas e conseguiu a aprovação do seu projeto de temporada (Abreu, 1943, p.1; Viotti, 2000; Camargo, 2010, p.1-11).

A ação do governo indica que houve apoio para dois projetos muito diversos: o desenvolvido pelos que desejavam renovar a cena teatral e outro voltado para a história dos heróis, no qual Jayme Costa foi beneficiado, em 1939, para realizar *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Junior. Ainda no repertório cívico, constavam peças como *A Marquesa de Santos* e *Tiradentes*, de Viriato Correia, e *Iaiá Boneca*, de Ernani Funari, épicos que enalteciam a pátria e valorizavam o caráter nacional, contribuindo para a construção da nação idealizada pelo regime. Por mais que Getúlio Vargas revelasse simpatia pelo teatro de revista, no Estado Novo, esse gênero de teatro de cunho popular não foi favorecido, a opção cultural vitoriosa foi a promovida pelo ministro Capanema e defendida pelos que favoreceram a cena moderna voltada à classe média e à burguesia. Portanto, o teatro amador que tinha como objetivo modernizar os palcos foi o mais beneficiado nesse processo (Pereira, V. A., 1998).

Em 1945, às vésperas de encerramento do Estado Novo, ocorreu o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros. O evento geralmente é rememorado para mostrar a contestação ao regime, porém, aqui trataremos das discussões à cerca do teatro ocorridas naquela ocasião. O congresso foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo de 22 a 27 de janeiro, e foi coordenado por Sérgio Milliet e por Aníbal Machado, reunindo letrados com atuações importantes na critica teatral e literária, além de jornalistas, escultores, pintores e artistas. Durante sua realização, os participantes contestaram as práticas do regime ditatorial, reivindicaram os direitos autorais no Brasil e melhorias da qualidade de trabalho dos profissionais das letras. Para debater os vários temas no âmbito da cultura e da política, os que estiveram presentes no congresso apresentaram textos no formato de teses que discutiam ações para favorecer o desenvolvimento da cultura nacional.[26]

O teatro também contou com os seus representantes: Genolino Amado, Pompeu de Souza, Álvaro Moreyra, Miroel Silveira, Álvaro Lins, Joracy Camargo, Osvald de Andrade e Aníbal Machado, figuras importantes do meio teatral do período. É importante destacar três teses apresentadas sobre o tema, porque estiveram na área desenvolvidas nas décadas seguintes: "O teatro e o povo", elaborada por Joracy Camargo, e " Os escritores e o teatro", de autoria de Miroel Silveira, ambas apresentadas por Álvaro Moreyra; e "Pela criação de um teatro nacional", redigida por Pompeu de Souza, que teve como relator Dias Costa.[27] O texto de Joracy Camargo expressava que um dos objetivos do teatro era agir de maneira pedagógica e política com o intuito de orientar as massas (Lima, 2010, p.162). Tal perspectiva sobre a arte foi a bandeira dos teatros Arena e Oficina nas décadas de 1960 e 1970.

---

26 Com a presença de letrados de todas as regiões do Brasil, os temas apresentados por meio de teses se dividiram em cinco comissões: Comissão de Cultura, Comissão de Direitos Autorais, Comissão de Rádio, Teatro, Cinema e Imprensa e Comissão de Assuntos Políticos.

27 A proposta redigida por Miroel Silveira, não foi aceita pela comissão, pois se tratava de quatro perguntas direcionadas aos congressistas e não contemplavam as regras que exigiam a escrita de uma tese.

Das propostas defendidas, chama-nos a atenção a redação de Pompeu de Souza, jornalista e crítico teatral do *Diário Carioca*, que expressava a necessidade de aproximação entre a "inteligência" e o teatro. Para ele o dramaturgo não tinha os mesmos benefícios econômicos que o escritor que se dedicava a outros gêneros literários, assim, os poucos que se dedicavam a essa tarefa criaram uma espécie de "tutela" sobre a produção existente no país. Para ele, a renovação do teatro deveria ser ampliada, abrangendo atores, empresários, críticos e o público. Para tanto, sugeria as seguintes propostas: estímulo aos escritores, para que esses migrassem para o teatro; o incentivo ao surgimento de novos atores; e apoio a solicitação de subvenções oficiais (que seriam administradas por uma comissão elegida pela ABDE). Contudo, as companhias subvencionadas teriam o papel de reeducar o público, os atores, os empresários e os críticos teatrais, bem como incentivar a tradução e a apresentação de originais estrangeiros. O autor também exigia o fim da censura na criação (ibidem, p.164-5).

O discurso de Pompeu de Souza ia de encontro às defesas dos letrados e amadores da época, havendo uma clara oposição ao teatro comercial por defender o fim da hegemonia desse tipo de produção. Tal perspectiva pedagógica do teatro vai ser levada a cabo em São Paulo, no TBC, espaço no qual a crítica e os artistas assumiram o papel de reeducar o público, bem como os atores, para uma visão de teatro mais apurado, além de incentivarem a tradução de originais estrangeiros de qualidade encenados de maneira sofisticada pela companhia. Nota-se que Pompeu de Souza apoiava o mecenato estatal por acreditar que ele era importante para tornar permanente a renovação do teatro que estava em vigor, o que confere um aspecto interessante ao estudo desse período. Pompeu, assim como vários letrados, era favorável à política de financiamento oficial, mas eram contrário ao controle das produções pelo Estado.

Com o término do regime ditatorial, em 1945, outro quadro se desenhou na área da cultura, e os subsídios foram significativamente reduzidos. Os projetos que visavam à produção de um teatro moderno foram diretamente afetados, pois eram dependentes do mecenato estatal, que garantia a manutenção das companhias e dos

espetáculos. O novo cenário desenhado no âmbito da cultura levou atores e diretores engajados no processo de renovação dos palcos a procurarem São Paulo. Na capital paulista, no final da década de 1940 e início dos anos 1950, afirmou-se um novo tipo de financiamento para a cena: o privado.

A história da cidade de São Paulo foi marcada por bruscas alterações nos panoramas econômico, social e cultural, principalmente, no final do século XIX e início do século XX. De "terra de caipiras", alcunha dada à capital paulista no século XIX, tornou-se, em pouco tempo, devido a produção cafeeira, o centro financeiro mais importante da nação, a chamada "locomotiva do país". A cidade passou por um processo acelerado de crescimento e modernização no começo do século XX devido à industrialização acelerada, à fixação do trabalho imigrante e à ampliação e ao fortalecimento do comércio. As transformações sociais também foram acompanhadas pelas transformações urbanas da cidade. O vale do Anhangabaú, tido como instransponível no século XIX, era uma fronteira natural na cidade, dividindo a área urbana e as áreas mais afastadas, com sítios e chácaras. A sua canalização possibilitou a valorização da região, levando a expulsão das pessoas mais pobres que lá habitavam paras regiões mais afastadas. Para facilitar o acesso na transposição do vale, foi criado o Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, tornando-se um importante centro de encontro da elite paulistana para passeios e também para ter acesso ao chamado Triângulo Central, composto pelas ruas XV de Novembro, Direita e São Bento. Nesses endereços, localizavam-se lojas, cafés, confeitarias, cinemas, bancos e escritórios.

A capital paulista foi construída com a mistura de várias culturas distintas, consequência das ondas de imigrações ocorridas no final do século XIX e início do XX. No cotidiano da cidade, integraram-se vários sotaques: espanhóis, italianos, alemães, portugueses e japoneses; durante o período de maior imigração, de 1870 a 1889, desembarcaram em São Paulo 208.549 imigrantes. Na década de 1920, a cidade já contava com cerca de 580 mil habitantes, sendo que dois terços dessa população era formada por imigrantes ou

descendentes de imigrantes, em sua maior parte, italianos (Fausto, 1996, p.275-81). Os imigrantes italianos, que chegaram em maior número, criaram sociedades filodramáticas, que, como já foi mencionado, destacaram-se entre as várias atividades na produção de teatro amador.

Parte desses imigrantes formou uma classe média que teve acesso à educação, muitas vezes chegando a cursar o ensino superior oferecido pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco e pela Universidade de São Paulo (USP), criada em 1934. Isso possibilitou que se inserissem gradualmente em grupos influentes no processo administrativo da cidade. Também puderam desfrutar do lazer que a cidade oferecia, bem como da produção cultural. "Enfim, foram 'incluídos', tiveram acesso ao que a cidade poderia oferecer, participaram, e o mais importante ainda se sentiram *cidadãos*" (Gama, 1998, p.51). Tal aspecto da formação populacional da cidade nos permite entender como a elite imigrante paulista, nas décadas de 1940 e 1950, tornou-se a protagonista no processo de modernização da cultura e buscou legitimar-se por meio dela.

Dentro do processo de formação cultural da cidade, a Semana de 1922 teve um peso muito importante, tanto para as artes plásticas quanto para literatura, música e escultura. Devido à atualização apresentada por intelectuais e artistas, que se apresentaram no evento no Teatro Municipal de São Paulo, esse movimento cultural não ficou limitado a data e se estendeu pela cidade anos depois, contribuindo de maneira ímpar para o surgimento de produções culturais avançadas nas mais diversas áreas. Pela primeira vez na história, São Paulo lançava a vanguarda na produção artística do país.

> Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam [sic] afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista de São Paulo [foi] inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade a sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que considere a institucionalização da vida universitária que

> acabou por alterar o estilo de reflexão, assim como a constituição de organizações de cultura, de museus, os teatros, o cinema, conferiram um lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais. Eventos como as Bienais tiveram papel decisivo na promoção das novas linguagens; o Teatro Brasileiro de Comédia atualizou o público [n]a dramaturgia estrangeira; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz intentou realizar a independência do cinema nacional (Arruda, 2001, p.18).

Nas décadas de 1930 e 1940 um cenário complexo passou a fazer parte da cidade, no qual se dividiam os intelectuais modernos, como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, entre outros, que participaram do movimento de atualização de vários setores da cultura, mas que, por outro lado, não participaram do processo de renovação cultural ocorrido com a construção da USP, berço de uma nova classe intelectual que rompia com as críticas impressionistas que até então havia predominado, sobretudo, no campo do teatro. Esses novos agentes tinham ferramentas para assumir a crítica especializada da cultura, distanciando-se da produção cultural em si, e construindo um campo particular de atuação. Agora não era o artista, fosse literato ou das artes plásticas, que acumulava as duas funções, houve uma ruptura entre a criação e a análise.

A tensão entre os dois grupos se deu justamente devido às orientações estéticas e teóricas distintas. De um lado estavam os primeiros alunos formados pela Faculdade de Filosofia, entre eles Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles e Ruy Coelho, que seguindo as orientações de Alfredo de Mesquita criaram a revista *Clima*, responsável pela introdução do novo método de crítica na cultura, pautado em estudos sistemáticos e de detido nas obras apresentadas Pontes, H., 1998, p.51). Cabe destacar que Alfredo Mesquita teve um papel importante na formação desse grupo, dividindo as seções temáticas da revista e os seus respectivos responsáveis. Do outro lado, estavam os responsáveis pela introdução do modernismo, como Oswald de Andrade, que encampou uma briga nas páginas

dos jornais com os membros da chamada geração *Clima*. Oswald de Andrade apelidou os rapazes de *chato-boys*; a alcunha foi utilizada pelo literato para revidar um artigo da revista *Clima* em que Antonio Candido critica de maneira severa. Em entrevista à *Folha*, Décio de Almeida Prado (1991), explicava o epíteto:

> "Boys", eu acho, porque nós éramos crianças quando fizemos o *Clima*. Criança relativamente. Tínhamos 21, 22 anos. Ele era da geração do meu pai, portanto... Nós nos dávamos muito bem. Íamos todos os domingos a casa dele. Então, isso explica "boys". Agora, "chato" é porque ele achava a revista séria demais, porque pela primeira vez estava entrando na literatura o espírito da universidade, que é mais chato. O modernismo era uma coisa muito mais livre.

Embora Antonio Candido e Décio de Almeida Prado afirmem que a relação entre os dois grupos era harmoniosa e que havia um profícuo contato entre ambos, as tensões entre eles apontam para a ruptura entre o velho e o novo ambiente cultural que se desenhava na cidade, no qual a formação acadêmica passou a se configurar de forma importante para a produção cultural. As próximas gerações, empenhadas na produção de cultura na cidade, foram constituídas por muitos membros que saíram dos bancos da universidade ou de escolas especializadas, caso de Jorge de Andrade, importante dramaturgo dos anos 1950, formado na Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo, criada por Alfredo Mesquita, em 1942, e também de Décio de Almeida Prado, formado em uma das primeiras turmas de filosofia dessa mesma universidade.

Tais contornos, referentes à cultura e à estrutura social da metrópole, que se tornava o maior centro comercial, financeiro e industrial da América Latina e que se modernizava, desenham o cenário desta pesquisa, numa cidade. Os proprietários de indústrias e comércios se dividiam em dois grupos: aqueles ligados a produção do café, chamados de *quatrocentões* graças às relações familiares que se baseavam na herança do sobrenome da família, como os Penteado, e o outro grupo formado por comerciantes, importadores e empreendedores

de origem estrangeira, que possuíam fortes relações com bancos estrangeiros e, portanto, fomentavam o mercado paulista (Mattos, 2002, p.86). Esses dois grupos, pertencentes às altas camadas sociais, desenvolveram o apreço pelas artes e praticaram o mecenato em dois momentos diferentes: o primeiro grupo apoiou os intelectuais ligados à Semana de 1922; o segundo, os artistas ligados à renovação do teatro, como o TBC, os museus e as bienais de arte. A ascensão desses imigrantes à alta classe revelou uma característica ímpar no cenário de mobilidade social: tal elevação não resultou na decadência da antiga elite econômica, muito pelo contrário, as tensões entre esses dois grupos foram amortizadas por casamentos entre a velha e a nova elite. Segundo Maria Arminda, o campo da cultura foi o centro aglutinador dessas camadas abastadas: "À burguesia decadente restou, finalmente, a fuga para os redutos da cultura, a prosa, a poesia, o teatro, onde, outra vez, encontrar-se-á com os novos chegados, por vezes, encarnados no papel de mecenas, não raro eram colegas de ofício" (Arruda, 2001, p.60).

Esse cenário singular justifica iniciativas como a construção do Museu de Arte de São Paulo (Masp), inaugurado em 1947pelos donos do *Diários*, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi; o Museu de Arte Moderna (MAM), fundado em 1949 por Francisco (Ciccillo) Matarazzo; além das comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo, que levaram à criação do Parque do Ibirapuera (1954) e organização das Bienais de Arte, a partir de 1951. Cabe ainda destacar a criação da empresa cinematográfica *Vera Cruz*, criada pelos mesmos empresários que fundaram o TBC e o primeiro canal de televisão da América Latina, a TV Tupi, que foi ao ar pela primeira vez em 1950. Esses empreendimentos só foram possíveis devido aos altos investimentos da elite paulistana na manutenção de projetos voltados ao desenvolvimento cultural da cidade.

Em linhas gerais, desde a virada do século, o termo modernização foi frequentemente utilizado tanto pelo teatro de revista de Artur de Azevedo quanto pelo movimento de renovação das artes cênicas, coordenado pelas produções amadoras. O uso do termo faz parte do contexto em que as ações culturais estavam inseridas nos padrões de

consumo e no comportamento e costumes das pessoas, ou seja, um período de rápidas transformações urbanas e sociais (ibidem, p.19). A capital paulista, que se tornou em pouco tempo atraente para milhares de migrantes de várias regiões do país devido à farta oferta de empregos, também passou a ser polo atrativo para aqueles que trabalhavam na cultura, em especial o teatro.

Ao analisar o contexto histórico no qual Ziembinski estava inserido, os novos rumos dados ao teatro em prol da sua modernização e a efervescência cultural que tomou conta de São Paulo na virada do século, verifica-se que se tratava de um momento privilegiado, no qual o processo de renovação teatral estava em curso há mais de uma década e em que havia participação de intelectuais, críticos, jornalistas, artistas e amadores. No entanto, era necessário um agente que congregasse conhecimentos e capacidade de liderança para conseguir colocar em prática as mudanças estéticas e estruturais que estavam em andamento. O ator chegava ao Brasil com um respeitável passado teatral, com formação em uma das escolas mais rígidas do teatro europeu: o polonês. Contudo, ao analisar Ziembinski como indivíduo de seu tempo, identifica-se que sem os trabalhos realizados anteriormente, em prol de uma nova consciência de teatro, sem o apoio de uma classe intelectual interessada no processo de renovação das artes cênicas e sem o financiamento necessário para colocar em vigor suas ideias, o seu trabalho não seria possível.

A trajetória de Ziembinski se confunde com a história do moderno teatro brasileiro. Seu deslocamento pelas capitais São Paulo e Rio de Janeiro esteve diretamente ligado às mudanças econômicas que tornaram a primeira a capital que mais crescia economicamente, devido ao surto industrial desencadeado pelos lucros obtidos com a economia cafeeira. Afinal, como vimos, em um curto espaço de tempo, São Paulo tomou a dianteira cultural, antes exercida pelo Rio de Janeiro, e Ziembinski foi influenciado diretamente por essas alterações. Como veremos no próximo capítulo, Ziembinski esteve às voltas com os principais agentes da cultura, entre intelectuais, críticos, artistas, políticos, empresários, dramaturgos, jornalistas e literatos. A rede de relações criada por ele durante seus primeiros

anos no Brasil, somada as suas ações inovadoras na arte, possibilitaram que ele estivesse envolvido com projetos cênicos que alteraram os rumos das artes cênicas brasileiras nas décadas de 1940 e 1950, fato que influiu diretamente na sua escolha como um ícone dentro do processo de renovação da cena.

2
A construção da imagem de Ziembinski

Os artistas começaram a admirar a autoridade do diretor e vivem personagens, em vez de ser eles sempre eles mesmos em cena, mudando apenas de nome de peça para peça. [...]
Compreendamos em primeiro lugar: o urgente, o essencial é uma direção de cena, uma subordinação do artista a ela. Considero mais importante uma Rebeca qualquer dirigida do que Elektra "made in Dulcina".

(Pompeu Souza, 1946)

Logo nos primeiros anos de permanência de Ziembinski no Brasil, o ator e diretor entrou em contato com um grupo de intelectuais que, nos anos 1920, foram responsáveis pela modernização da literatura, da música e das artes no Brasil. Esse contato possibilitou o convite para dirigir e encenar peças no grupo amador por eles mantido: Os Comediantes. O trabalho de Ziembinski inovava as nossas percepções sobre o teatro pois trazia consigo os rígidos critérios de especialização das escolas polonesas e europeias, em detrimento da produção realizada por aqui, pautada na improvisação ora por empresários interessados em comédias ligeiras, ora produzido por

membros da elite interessados numa "brincadeira inteligente", a exemplo do que foi produzido por Álvaro Moreira.

Nesse contexto, contou com os subsídios governamentais para colocar em prática um repertório dramático que marcou a história do teatro, com a produção antológica de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Neste capítulo, trata-se, portanto, de analisar como essa encenação contribuiu para a construção da imagem de Ziembinski como "pai do moderno teatro brasileiro", fabricada pela memória de seus pares.

Ziembinski: de fugitivo de guerra a modernizador da cena teatral brasileira

A trajetória de Ziembinski faz parte de um grande mosaico de histórias de vida que tiveram seus caminhos alterados ou interrompidos pelos desdobramentos das forças beligerantes na Europa. Dono de uma carreira em ascensão nos palcos poloneses, teve de abandoná-la para recomeçar uma nova vida em outro país, com cultura e forma de conceber a cena distintas das suas. De uma escola de teatro com estrutura e hierarquia rígidas, conhecida pelas produções de excelente qualidade do leste europeu, Ziembinski imigrou para um lugar em que se apreciava um teatro no qual, sem escolas para disciplinar a arte, o artista brasileiro atuava por meio do improviso. As raras tentativas de se mudar essa prática não resistiram por muito tempo, como o Conservatório Dramático Nacional (1859-1864) ou o Teatro Escola, criado por Renato Viana em 1934, que teve curta duração. Não fosse os acasos que a guerra criou, o polonês nunca teria pisado em solo brasileiro e, caso continuasse na trilha promissora, quiçá figurasse na constelação das grandes estrelas de seu país natal, como seu filho Krzysztof Ziembinski. Assim, este estudo, debruçou-se sobre a curiosa figura desse exilado polonês, de nome impronunciável para os brasileiros, Zbigniew Marian Ziembinski, e que se tornou um dos maiores nomes do teatro nacional, sendo considerado um "mestre" por seus pares.

Ziembinski nasceu na pequena cidade de Wieliczka, próximo a Cracóvia, então pertencente à Áustria, em 17 de março de 1908, numa família burguesa, filho de uma dona de casa e de um médico que morreu logo depois da Primeira Guerra Mundial em função de enfermidade contraída de um paciente. Na Polônia, graduou-se em Letras e Filosofia na Universidade de Jagielonska, além de ter cursado, por um ano, teatro na Escola de Arte Dramática, estudo interrompido para prestar o exame de ator profissional, quando tinha 19 anos. Atuou durante dois anos no Teatro Municipal de Cracóvia, quando foi atraído pela oportunidade de receber um salário maior e trabalhar junto ao diretor Zelwerowicz, que o levou aos palcos da cidade de Wilno. Estimulado por esse diretor, em 1929, tornou-se encenador profissional, aprovado em exame da Sociedade dos Artistas dos Palcos Poloneses, de Varsóvia. Ainda em Wilno, desempenhou papel de ator e diretor, num mesmo espetáculo.

Na temporada de 1930, Ziembinski foi convidado para atuar nessas funções em dois importantes teatros estatais, o Teatro Polonês e o Pequeno Teatro, o que lhe rendeu prestígio e fama em âmbito nacional. Nos dois anos seguintes, dessa vez a convite do consagrado diretor polonês Karol Borowski, mudou-se para Lodz, a segunda maior cidade do país, e atuou no Teatro Municipal e no Teatro da Câmara. Em 1933, retornou para Varsóvia e ali permaneceu até o início da Segunda Guerra Mundial, trabalhando em vários teatros.

Além das atividades teatrais, participou do radioteatro, atuou em oito produções cinematográficas entre os anos de 1926 e 1936 e lecionou, por um ano, no setor de encenação do Instituto Nacional de Arte Teatral, primeira escola de direção teatral da Europa. Os dados apresentados por Michalski (1995, p.34) a respeito de seu desempenho na Polônia demonstram empenho e dedicação: "de 1929 a 1939, ele realizou aproximadamente cem trabalhos, cerca de sessenta como ator e quarenta como diretor (sendo que a maioria das suas direções coincide com a sua presença em cima no palco)". Porém, não é possível afirmar que fizesse parte da primeira linha do teatro polonês, então dominado por rígida hierarquia, na qual as tarefas mais importantes da encenação cabiam aos artistas mais velhos

e consagrados, enquanto aos mais jovens restavam as atividades rotineiras (ibidem, p.35). Porém, quando imigrou, Ziembinski já era um homem de teatro conhecido e respeitado.

A eclosão da Segunda Guerra Mundial obrigou-o a interromper sua promissora carreira e seguir a rota dos exilados, a exemplo de vários outros, que se tornaram alvo dos regimes totalitários e da guerra. Segundo o diretor, o anúncio para que deixassem a terra natal ocorreu por meio do rádio: "Aquela noite que seria a noite de 4 de setembro, às 20h da noite, foi dada uma ordem pelo rádio nos termos seguintes: todos os homens entre 16 e 60 anos de idade devem abandonar Varsóvia, com a esperança de que um dia ainda voltem para ela" (Ziembinski, 1982, p.180).

Ziembinski atendeu às ordens ecoadas nas ondas do rádio e abandonou Varsóvia, junto com um grupo de amigos atores, no dia 5 de setembro de 1939. Deixou para trás a esposa Maria Prozynska, a mãe Leonia Cufrowicz Ziembinski e um filho pequeno Krzysztof Ziembinski, que só reviu depois de moço, em 1964, quando retornou à Polônia com o objetivo de promover o teatro brasileiro no leste europeu. O primeiro destino do seu exílio foi Bucareste, na Romênia, onde atuou em peças para o exército polonês. Depois seguiu para a França e por lá permaneceu até a ocupação nazista, em 1940, que o obrigou a seguir novamente a rota dos refugiados.[1] Em 1941, conseguiu o visto e embarcou num navio com destino ao Brasil, numa viagem que se estendeu por quase seis meses, tratava-se de um "navio fantasma", o Altine, que serviu de cárcere e de tortura. O extenso trajeto percorreu Dacar, Casablanca, Cadis e, finalmente, o Rio de Janeiro.[2] Ele aportou no Brasil no inverno de 1941: "No dia

1 No século XX, o exílio, que antes era considerado como fenômeno especificamente político, tornou-se um componente de um fenômeno muito mais amplo, o dos refugiados (Groppo, 2002, p.42).

2 A dificuldade da emissão dos vistos, impostas pelo governo Vargas durante a guerra, foi driblada pelo embaixador do Brasil na França, Souza Dantas, que auxiliou a entrada de muitas pessoas consideradas indesejáveis ao regime como comunistas, judeus e homossexuais. Desafiando as ditaduras vigentes nos dois países, o embaixador foi uma personalidade importante para aqueles que fugiam da guerra. Ziembinski foi um dos refugiados que contou com o seu

26 de junho de 1941, às cinco horas, desembarquei no cais do porto n. 1, do Rio de Janeiro, onde tomei meu primeiro café [...]. Ao descer do navio... Não aconteceu nada e tinha acontecido tudo. Eu podia descer sossegado em algum lugar, viver com dignidade em algum lugar" (Fuser; Guinsburg, 1992, p.71).

Nos primeiros momentos, a sobrevivência dependeu do auxílio de outros artistas expatriados poloneses. Além das dificuldades financeiras que lhe acompanharam nos primeiros anos, teve de travar a dura batalha cotidiana para adaptar-se à cultura do país e dominar a nova língua.[3] No século XX, os exilados europeus não fugiam do continente por conta de ações políticas, como ocorrera no século anterior, mas porque o indivíduo pertencia a determinadas etnias ou comunidades discriminadas, motivo pelo qual eram tidas como indesejadas pelos donos do poder. Com o objetivo de escapar às perseguições, vários europeus deixaram seus lares em busca de liberdades políticas, sociais e religiosas.[4] No começo da guerra, o principal destino era a França, com seu governo democrático, fortes elos culturais e políticos com países como a Polônia e a Itália, sem contar a força da aura proveniente da Revolução Francesa, que fazia do hexágono a pátria dos direitos humanos (ibidem, p.87). Além disso, há que se considerar a proximidade geográfica, sobretudo tendo em vista que a partida era vista como temporária. Contudo, com os avanços das tropas do Eixo e a ocupação da França pelos nazistas, os refugiados foram obrigados a buscar abrigo no outro lado do Atlântico (ibidem, p.87). Submetidos à burocracia para a emissão do visto, não foram todos que conseguiram deixar a Europa e muitos acabaram prisioneiros nos campos de concentração espalhados pelo continente.

---

auxílio: "Tinha gente deitada no chão, na frente das embaixadas, pedindo, esperando, submetida aos maiores escárnios, às maiores torturas. [...] Até que, de repente, se ouve que existe um dom Quixote... o famoso embaixador Dantas" (França, 2001, p.122). Conferir também Koifman, 2002.

3 O exilado observa as coisas com as referências do que deixou na terra natal, bem como amplia seus pontos de vista a partir das novas experiências vividas no novo país (Said, 2005, p.67).

4 A maior parte dos refugiados do Terceiro Reich eram judeus e somente parte deles eram opositores políticos declarados (Groppo, 2002, p.83).

Aqueles que conseguiram embarcar nos navios, com destino às Américas, tinham como principal meta chegar aos Estados Unidos, o que fez da cidade de Nova Iorque um centro efervescente do ponto de vista cultural. Rumaram para a cidade nomes prestigiados como Hannah Arendt e Albert Einstein. Muitos dos intelectuais que acabaram em terra brasileiras pretendiam apenas passar por aqui e seguir viagem para a América do Norte. Os motivos para a permanência foram diversos – desde a superlotação dos navios com destino ao norte do continente, até problemas para obter o visto, cada vez mais difícil, tendo em vista a magnitude assumida pela imigração. Os indivíduos eram obrigados, então, a aceitar o destino possível, a identificação com o país, e não o efetivamente desejado.[5]

Embora em escala mais reduzida do que a observada nos Estados Unidos, no Brasil, a presença desses intelectuais também teve impacto significativo no nosso cenário cultural e científico, podendo-se citar, por exemplo, os nomes de Otto Maria Carpeaux, Anatol Rosefeld, Stefan Zweig, Zigmunt Turkov, Paulo Raonai, Hans Günter Flieg entre outros. Segundo Carneiro, esses homens das letras, ciências, filosofia e direito traziam na bagagem ideias arrojadas e, diferentemente dos imigrantes de fins do século XIX, que chegaram ao país para trabalhar nas lavouras, eles eram "indesejáveis" por serem, em sua maioria, judeus, ativistas e críticos políticos:

> Felizmente no governo Vargas, tivemos aqueles que deixaram de cumprir as regras do jogo autoritário e outros que, mediante a corrupção, se prontificaram em salvar vidas. Muitos destes imigrantes eram homens *das essências* e da razão, cujas identidades haviam sido julgadas pelo irracionalismo e pela ignorância presentes em suas pátrias de origem. Amordaçados pela mediocridade do nazismo e do fascismo, respiraram fundo, reordenaram seus valores e, no Brasil, *recomeçaram* como interlocutores da cultura.(Kestler, 2003, p.173)

5 O desinteresse pelo Brasil pode ser explicado pelo desconhecimento generalizado das condições brasileiras e pelo não-domínio da língua portuguesa (Klester, 2003, p.61). Sobre o exílio de intelectuais no Brasil, ver também: Carneiro, 1996.

Alguns desses intelectuais foram obrigados a empregar-se em atividades muito distantes da sua especialidade, tendo de se submeter a empregos sem qualificação, como trabalhadores na lavoura ou no comércio. Nesse sentido, a história do exílio de Ziembinski diferencia-se de outros nomes importantes que para cá vieram fugidos da guerra, como os casos do alemão Anatol Rosenfeld e do austríaco Otto Maria Carpeaux. O crítico e ensaísta Anatol Rosenfeld desembarcou no Brasil em 1937 e fazia parte do grupo de intelectuais judeus que deixou a Alemanha em função das Leis de Nuremberg, legislação discriminatória que entrou em vigor em 1935 e que levou à perseguição das comunidades judaicas. Ele fizera uma admirável carreira nos círculos acadêmicos germânicos graças à sua formação em filosofia e teoria da literatura na Universidade Friedrich – Wilhelm (atual Universidade Humboldt), mas os rumos da política racial alemã levaram a interromper seu doutorado, que versava sobre romantismo alemão, para fugir. Como não falava português, exerceu a profissão de caixeiro-viajante, o que lhe possibilitou aprender o português. Sua colaboração na imprensa iniciou-se apenas anos depois, primeiramente com trabalhos mais modestos em folhas de língua alemã e de grupos étnicos como a *Crônica Israelita*. Após o convite de Antonio Candido, em 1956, passou a escrever para a seção de "Letras Germânicas" no *Suplemento Literário*.

O crítico literário Otto Maria Carpeaux não encontrou as mesmas dificuldades de Anatol, mas também trabalhou como colono até conseguir adentrar no meio jornalístico. Carpeaux chegou ao Brasil em 1939, com formação em ciências humanas e exatas. Ao desembarcar, foi destinado para trabalhar na lavoura, no Paraná. Em 1941, foi convidado por Álvaro Lins para colaborar no *Correio da Manhã* depois de ter enviado ao jornal uma carta em que comentava artigo de Álvaro Lins sobre o escritor português Eça de Queirós. Em 1950, ele já ocupava o cargo de redator chefe daquele jornal. O que auxiliou Carpeaux na sua rápida inserção ao meio intelectual foi o conhecimento do francês e do espanhol, o que contribuiu para a rápida aprendizagem do português. A língua portuguesa era fator determinante para a integração daqueles que

pretendiam retomar suas atividades como jornalistas, ensaístas e críticos em terras brasileiras.

Para a rápida integração de Ziembinski ao meio teatral brasileiro contribuiu o domínio do francês, o que facilitou a comunicação de Ziembinski num meio letrado que também privilegiava esse idioma. Outro fator importante foi o círculo de amizades, construído antes da guerra, afinal, foi num coquetel oferecido ao seu amigo o pianista Malcuzynski, que se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que Ziembinski teve a oportunidade de conhecer Agostinho Olavo e, por meio dele, vários nomes do movimento modernista brasileiro. O português, Ziembinski foi apreendendo aos poucos enquanto ensaiava Os Comediantes.

Depois de dois meses da sua chegada, frequentando o mesmo círculo social que Agostinho Olavo, Ziembinski foi convidado por ele participar de Os Comediantes. Fazia dois anos que o grupo se preparava para a estreia da peça, *Verdade de cada um*, de Pirandello, que ocorreu em 1941 graças ao subsídio concedido pelo SNT. Ziembinski auxiliou nos ensaios, mas sua estreia como diretor nos palcos brasileiros deu-se em outra companhia, o Teatro Universitário, de Jerusa Camões, com *À beira da estrada*, também em 1941. Nota-se que da estreia em Os Comediantes (1941) até a montagem da temporada de *Vestido de noiva* (1943), o grupo permaneceu dois anos longe dos palcos cariocas e, diferentemente dos seus membros que tinham outras atividades renumeradas, Ziembinski necessitava do teatro para sobreviver, o que lhe tornava impossível manter uma relação de exclusividade com o grupo. Passou, portanto, a desenvolver projetos paralelos, para a angústia dos responsáveis de Os Comediantes, que temiam perdê-lo. A memória dos envolvidos nos mostra que Gustavo Dória encarava a participação de Ziembinski em outros projetos como falta de paciência para esperar pela execução das atividades de Os Comediantes. Dória expressou essa opinião ao rememorar as participações do polonês no Teatro Universitário (1941) e no Teatro dos Novos (1942):

> Esse período de espera fazia com que Ziembinski se *impacientasse* e também alguns outros elementos desejosos de ver colocada em termos práticos uma experiência que lhes parecia fascinante. Entre aqueles havia um jovem que demonstrava um grande interesse pelo trabalho que estava sendo realizado, e achava que o mais importante era prender Ziembinski a um contrato, receoso que estava ele de que o diretor polonês, útil nos parecia, fosse servir a outra organização. Assim sendo, o jovem Paulinho Soledade assegura-se dos serviços de Ziembinski com exclusividade e, enquanto Os Comediantes seguiam nas discussões, ele o cede ao Teatro Universitário, dirigido por Jerusa Camões, que patrocina o lançamento de *À beira da estrada*. (Dória, 1975a, p.18-9, grifos nossos)

E ainda:

> As indecisões, os contratempos e, sobretudo, a falta de um planejamento financeiro retardavam o aparecimento de Os Comediantes, já quase decorridos quase dois anos de sua estreia. *Mas uma vez Ziembinski não pode conter a sua impaciência* e monta para Paulinho Soledade, já agora à frente de uma organização sua, o Teatro dos Novos, um espetáculo composto de dois originais *Orfeu,* de Jean Cocteau, e as *Preciosas Ridículas,* espetáculo do qual participaram vários elementos de Os Comediantes [...]. Foi um espetáculo de grande beleza plástica onde o diretor polonês mais uma vez confirmava a sua grande classe e fazia crescer a expectativa em torno do seu aparecimento, já como interprete, em Os Comediantes. (ibidem, p.18, grifos nossos)

Ziembinski, por sua vez, encarava com naturalidade os projetos realizados enquanto esperava pela temporada de 1943 da companhia amadora e afirmava que ali os brasileiros começavam a conhecê-lo como diretor. Dessa forma, verifica-se que sua participação em outros espetáculos estava mais ligada às suas necessidades financeiras do que a questões comportamentais, como proposto anteriormente por Gustavo Dória, no artigo publicado em *Dionysos*. Nas palavras

de Ziembinski (1975, p.55):: "Durante certo tempo perdi contato com eles [Os Comediantes]. Dirigi então para o Teatro Acadêmico *À beira da estrada,* e houve a primeira onda em torno de mim, como um novo diretor que surgia no Brasil" (Ziembinski, 1975, p.55). E de fato, o primeiro espetáculo dirigido por ele era lembrado com deslumbramento por Dória (1975a, p.18): "Do cenário elaborado num requinte de fantasia à interpretação pensada, sofrida, sem falarmos nos efeitos sonoros e na luz lindamente utilizada, tudo enfim deixava entrever o mundo de possibilidades que Ziembinski representava, ao mesmo tempo em que nos colocava diante de uma técnica toda desconhecida".

A trajetória de Ziembinski na Polônia aponta que as experiências mais audaciosas na produção cênica ficaram reservadas ao Brasil. Por lá ele se envolvera em espetáculos mais conservadores e comerciais, com um repertório de comédias ligeiras e de costumes, geralmente escritas por poloneses. A justificativa para a escolha desse gênero foi dada pela atriz Zofia Niwinska, que trabalhou com ele em Wilno: "Ele tinha um grande senso de humor e papéis em espetáculos de comédia lhe cabiam muito bem" (Michalski, 1995, p.20). Poucos textos eram de autores consagrados: *O irmão prodigo*, de Oscar Wilde, *Pais e filhos*, de Bernard Shaw, *Turandot*, de Carlo Gozzi, *A dama das camélias*, de Dumas Filho, *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, *Sonho de uma noite de verão,* de Shakespeare, *Tessa*, de Girandoux, *O inspetor geral*, de Gogol, *Henrique IV*, de Pirandello, e *Noite de novembro*, de Stanislaw Wyanspinski, uma das peças mais celebradas do romantismo polonês.

Duas peças marcaram sua trajetória na Polônia, *Henrique IV*, em 1934, e *O verão em Nohant*, de Jaroslaw Iwaszkiewicz, em 1937. Essa última tratava do conflituoso romance entre o pianista polonês Chopin e a escritora francesa George Sand, pseudônimo de Amandine--Aurora. O título da peça era referência ao fato do músico passar o verão na casa de Sand, em Nohant, e coube a Ziembinski interpretar o protagonista da peça. O espetáculo marcou a memória de duas atrizes de sua geração, caso de Zofia Niwinska, que afirmou: "Ziembinski alcançou grande êxito em *Verão em Nohant* onde mais uma

vez foi ajudado por sua musicalidade. Aproveitando essa disposição natural, Aleksander Weigerko [diretor] deu-lhe o papel de Dodd, em *Tessa* – papel de um jovem compositor contemporâneo que se apaixona por Tessa, mas o mundo e o dinheiro o conduzem para outro casamento" (ibidem, p.20). Nina Adriecz, também destacou a musicalidade de Ziembinski e sua atuação inesquecível como Chopin:

> Lembro-me também da magnífica musicalidade e agilidade interpretativa de Ziembinski nesse papel [a que tudo indica era a interpretação de Oberon, em *Sonho de uma noite de verão*] [...], Ziembinski preparou-se para o papel de Chopin com incomum respeito entusiasmo e empenho. Evidentemente, colocaria a maior ênfase não no desenho dos costumes da época, nem na semelhança com qualquer um dos retratos de Chopin. Ele quis mostrar essa grande figura como se fosse de dentro [...]. Distante. Aristocrático. Inatingível. Sempre envolto na aura da sua música. Imaginação e nostalgia. É assim que ficou Ziembinski na minha lembrança, na sua caracterização como Chopin. Representar ao seu lado deixou-me a impressão de uma verdadeira festa em cena. E a bem da verdade devo deixar registrado que nenhuma encenação posterior à peça igualou a nossa criação original. (ibidem, p.29)

O papel de Lewis Dodd, interpretado por Ziembinski, em *Tessa*, de Jean Girandoux, foi interpretado pela primeira vez por Louis Jouvet. Essas atuações permitiram-lhe figurar no elenco do Teatro Polonês e Pequeno Teatro, ambos estatais e sediados em Varsóvia, capital administrativa e cultural do país. Ali, Ziembinski alcançou projeção nacional, inclusive como um dos diretores mais jovens do teatro polonês (ibidem, p.22). A última peça encenada em sua terra natal foi *Genebra*, de Bernard Shaw, sátira do nazismo, a única peça de conteúdo explicitamente político na qual ele participou em toda a sua carreira.

A realidade dos palcos brasileiros encontrada por Ziembinski era bastante distinta da europeia: não havia rígida hierarquização no meio teatral, inexistiam escolas específicas, a iluminação era feita

de maneira simplória, as companhias não se empenhavam no ensaio das peças, não havia técnicas de encenação e, embora o governo se empenhasse em criar uma companhia estatal (Comédia Brasileira, 1940-1945), ela estava longe de desempenhar um papel significativo na cultura do país, a exemplo do que ocorria na Polônia. Além disso, conforme já foi amplamente debatido no primeiro capítulo, privilegiava-se a comédia, em detrimento do drama. Segundo Décio de Almeida Prado (2001b, p.20), "Entre as peças apresentadas no triênio de 1930-1932, apenas duas se intitulavam dramas, contra 69 revistas e 103 comédias".

Ainda que desembarcasse num país cuja cena teatral fosse modesta, vale seguir a análise de Fausto Fuser e Jacó Guinsburg (1992, p.78) a propósito dos limites da sua formação:

> Em sua ativíssima vida teatral, Ziembinski cruzou com muitos dos maiores encenadores do teatro polonês, mas não compartilhou nenhuma de suas inquietações, nem afirmações estéticas [...]. Deixou de nos dizer (e teria sido útil) da organização teatral polonesa, a TKKT – Sociedade de propagação da cultura teatral; deixou de falar sobre Wianpinski, parente teatral de Appia e Gordon Craig; silencionou-nos o drama poético romântico e neorromântico de Slowacki, Michiewicz e Krasinski. Por sua reserva, não nos foi dado conhecer o teatro poético monumental, o teatro de ideias, a escola do teatro psicológico moderno e as buscas na vanguarda dramatúrgica e na montagem, e o estilo grotesco de ironia; enfim, os grandes rumos seguidos pelo teatro polonês a partir da Polônia independente – justamente o período de sua vida artística na terra natal.

No Brasil sua carreira foi orientada por outras perspectivas e, tal como na Polônia, conciliou direção e atuação, conhecimento que tinha graças a sua formação, habilidades que os diretores italianos que chegaram ao país depois não possuíam. Embora tivesse trabalhado com comédias comerciais, conhecia o expressionismo e o simbolismo. Essa perspectiva contraria versões da historiografia do teatro, como de Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado, segundo

as quais ele possuía uma formação marcada pelo expressionismo (Dória, 1975a, p.18).[6] Além disso, cabe destacar que, por mais que tenha realizado o trabalho de dirigir antes, na Polônia, foi no Brasil que se consagrou.

Assim, como indica Yan Michalski, é necessário rever a interpretação que afirma a sua predestinação para grandes feitos dentro do teatro nacional. Ao se estabelecer no Brasil, a trajetória de Ziembinski no teatro foi construída por meio de muito trabalho e, muitas vezes, em condições precárias em relação àquela que possuía na Polônia, na qual contava com a estabilidade das companhias estatais. Porém, no Brasil, conseguiu vincular-se a projetos inovadores devido a sua inserção em uma rede de relações privilegiada, na qual letrados e artistas estavam articulados com o que havia de mais moderno na produção nacional, além de manter contatos dentro dos órgãos estatais, o que lhe possibilitava benefícios para o desenvolvimento de suas propostas.

Vestido de noiva: o início da construção do mito de Ziembinski como pai do moderno teatro brasileiro

Na historiografia, considera-se a encenação de *Vestido de noiva* como evento fundador do moderno teatro brasileiro, interpretação que faz de Ziembinski o pai desse teatro – o que é atestado pelos depoimentos dos envolvidos na produção, desde Nelson Rodrigues até os atores e gestores da companhia. A discussão historiográfica sobre a produção de *Vestido de noiva* é vigorosa, diversos estudiosos debruçaram-se sobre ela para compreender e analisar os resultados e transformações que possibilitou. A afirmação de que o evento foi fundador da modernização do teatro brasileiro é recorrente,

6 Miroel Silveira alega que Décio de Almeida Prado também alegou que as produções de Ziembinski estavam calcadas no expressionismo (Silveira, 1977, p.122).

contudo, há também aqueles que afirmam que os traços de modernização já eram visíveis antes dessa produção.

Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi são dois intelectuais que consideram o ano de 1943 como marco inicial das produções modernas. O primeiro argumenta que, apesar das iniciativas anteriores, exemplo de Renato Vianna, Flavio de Carvalho e Oswald de Andrade, a efetivação da modernização ocorreu da junção de todos os elementos de uma produção moderna: o texto dramático, a encenação e a direção do espetáculo. O segundo, por sua vez, defende que as inovações na dramaturgia e as várias tentativas de modernizar o teatro, a exemplo da criação do Teatro Brasileiro do Estudante (TEB), por Carlos Magno, foram esforços que, somados, resultaram na lenta transformação dos palcos. Assim, há diferenças sutis nas defesas desses intelectuais em relação ao evento periodizador do teatro moderno. Até mesmo publicações oficiais – como a revista *Dionysos,* editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) na década de 1970 com o intuito de realizar estudos sobre o teatro moderno e contribuir para a preservação da memória do teatro nacional – evidenciavam, na introdução do número dedicado a Os Comediantes, que o grupo era "considerado por muitos estudiosos o marco zero do nosso espetáculo moderno" (Miranda, 1975, p.3).

Tania Brandão (2009, p.73), apoiada em outra concepção de *moderno*, esforçou-se por desconstruir essa interpretação sobre *Vestido de noiva*, argumentando que a data foi uma construção dos intelectuais acima referidos, cuja a intervenção foi fundamental para o processo de consagração. Brandão argumenta: "a data não seria um divisor de águas no que se refere ao advento do *moderno* no teatro brasileiro, apesar de ter sido transformada de imediato em *acontecimento fundador*", insistindo que: "Ela foi muito mais um fato recorrente, se bem que importante, no interior de uma dinâmica cultural *sui generis*, transformado em ícone por parte da geração que o promovera e que precisou bastante deste ícone, dado o caráter acidentado, aqui, da história do *teatro moderno*" (ibidem, p.73). Para tanto, ela propõe outro marco fundador: a realização de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 1938, pelo TEB, produção pioneira por

não utilizar o ponto, substituído pelo trabalho da atriz Italia Fausta, que fez às vezes de ensaiadora-diretora e priorizou a ação dos atores.

A companhia foi responsável por formar uma geração familiarizada com novas técnicas de interpretação, razão pela qual a historiadora atribui à produção de 1938 a primazia na modificação da cena teatral. Na opinião de Brandão, caberia ao TEB e a *Romeu e Julieta* os títulos de primeira companhia e produção modernas, indicando as diferenças de perspectivas interpretativas (Magaldi, 2006, p.59). Assim, *Vestido de noiva* não implicou em uma "alteração efetiva no que já estava acontecendo", embora a peça de Nelson Rodrigues tenha gerado impacto, o evento ocorreu num movimento, já iniciado pelos estudantes, liderados por Paschoal Carlos Magno (Brandão, 2009, p.112). Contudo, verifica-se que aqueles que elegem 1943 como marco conseguiram apresentar um rol de argumentos que se sobrepõe às demais interpretações. Portanto, importa compreender porque a escolha da produção de *Vestido de noiva* tornou-se um evento periodizador e como se construiu a justificativa em prol dessa data.

O grupo de teatro Os Comediantes tornou-se uma companhia independente da Associação dos Artistas Brasileiros em 1941, por iniciativa da própria academia, em função dos resultados alçados com *Verdade de cada um,* de Pirandello (Leite, 1975, p.55). O grupo era administrado por Aníbal Machado (presidência), Santa Rosa e Carlos Perry (na direção artística e financeira, respectivamente). No início da década de 1940, os intelectuais que pretendiam viabilizar a modernização do teatro brasileiro, com o apoio do SNT, produziram uma temporada gratuita com sete peças para divulgar no país o conceito de teatro vigente na Europa. Assim, Adacto Filho ficou responsável pela direção de *O leque*, de Goldini, *Um capricho*, de Musset, *Escola dos maridos*, de Molière, e *O escravo*, de Lúcio Cardoso. Ziembinski, por sua vez, encarregou-se de dirigir *Fim de jornada*, de Robert Sheriff, *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlink, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, apresentadas no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro (Gilberto, 2011, p.36). Ziembinski, juntamente com Brutus Pedreira e Santa Rosa, foi um dos

responsáveis pela escolha desse repertório (Dória, 1975a, p.18), do qual *Vestido de noiva* foi sem dúvida a peça que mais repercutiu na imprensa da época e que recebeu atenção da historiografia do teatro. Cabe, então, analisar como se deu a sua realização e como ocorreu a construção desse marco periodizador.

Vestido de noiva e a memória dos envolvidos

A peça de Nelson Rodrigues tornou-se um evento periodizador, porque além de ser escolhido e defendido pela historiografia do teatro moderno, ainda contou com conjunto de documentos em prol da sua memória, ainda não suplantado. Houve um esforço do SNT, durante as décadas de 1970, de coletar entrevistas, muitas das quais foram reunidas na série *Depoimentos* e no número especial da revista *Dionysos*, editada pelo órgão, que corroboram para a memória em torno dessa data.[7] Contudo, não se pode ignorar que esses testemunhos foram colhidos num momento em que esses pioneiros do teatro moderno enfrentavam a estética nacional popular em pleno vigor. A oportunidade de apresentar a sua visão sobre o momento histórico do qual atuaram não pode ser separada das suas condições de sujeitos históricos, o que confere a essas narrativas o enfoque de certos aspectos, a amenização de outros e até mesmo o silêncio de dados.[8]

---

7 A revista com periodicidade irregular era publicada pelo SNT e soma 29 números, impressos entre 1949 e 1989. O órgão foi dissolvido durante o governo Collor, na década de 1990. Ao longo de sua trajetória, a revista se dedicou a publicar sobre vários temas do teatro nacional, desde a comédia ligeira até o teatro popular nacional. Muitas vezes, recorreu à edições especiais para dar conta de manifestações culturais importantes do teatro brasileiro. No que concerne ao teatro moderno, destacam-se são os números especiais sobre o Teatro Brasileiro do Estudante, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia e a Escola de Arte Dramática.

8 Segundo o historiador Jacques Le Goff (1990, p.426): "Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória viva".

O que se propõe, aqui, é compreender como o evento ficou marcado na memória dos envolvidos.

O primeiro contato com a obra de Nelson Rodrigues, então jornalista de *O Globo,* foi narrado de diferentes perspectivas, segundo os envolvidos. Ziembinski afirmou que o texto lhe foi apresentado por Brutus Pedreira: "'Aqui está a peça de um jovem autor que eu queria que você lesse'. Tratava-se de *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues" (Ziembinski, 1975, p.55). O texto foi recebido com interesse pelo polonês, que o qualificou como "um banho novo e forte de técnica teatral" (ibidem, p.55). O entusiasmo de Ziembinski estendia-se ao produtor: "um talento fabuloso que Nelson Rodrigues foi e ainda é. Li e reli a peça. Fiquei fascinado" (ibidem, p.55). Contudo, como os integrantes de Os Comediantes, dedicavam-se ao ensaio de outras duas peças, *Fim de jornada* e *Pelleas e Melisanda* – uma vez que a peça de Nelson Rodrigues estava em posse da Comédia Brasileira (1940-1945), dirigida pelo diretor do SNT Abadie Faria Rosa. Segundo Ziembinski, em conversa com o diretor do SNT, a sugestão inicial era a produção de um espetáculo por meio de uma estética realista: "Falei com o seu diretor [Abadie Faria Rosa] e ele propôs-me uma montagem realista com os croquis de Santa Rosa, também realistas" (ibidem, p.55). Como o Abadie não demonstrou maior interesse pelo texto, cedeu-o para Os Comediantes.

Segundo Ruy Castro, Abadie Faria Rosa só aceitou *Vestido de noiva* porque sabia da relação estreita de Mario Filho (irmão de Nelson Rodrigues) com Vargas Neto, o irmão do presidente e responsável pela sua nomeação como diretor do SNT. Anos antes, outra peça de Nelson Rodrigues, *A mulher sem pecado*, que fora encenada pela Companhia Nacional de Teatro, em decorrência da intervenção Vargas Neto. Como não encontrara interessados em *Vestido de noiva,* pois já havia oferecido o texto para as principais companhias comerciais, de Dulcina e Procópio, e, também, para os amadores paulistas, sem obter sucesso, restou a Nelson Rodrigues entregá-la ao diretor do SNT. Abadie também não se entusiasmou pelo texto e o liberou, sem mais delongas, para os responsáveis de Os Comediantes. "Só depois Nelson ficou sabendo que Abadie já comentara com

Brutus Pedreira e Santa Rosa: 'Não sei se quero montar essa peça. Se quiserem, podem ficar com ela e é um favor que me fazem'" (Castro, p.161-5). Nas mãos de Ziembinski, o texto tomou outro formato estético: o realismo deu lugar ao expressionismo. A proposta rompia não só com o projeto inicial, mas também com os trabalhos anteriores de Ziembinski.

Para Nelson Rodrigues, o primeiro contato com o diretor polonês ocorreu numa mesa do bar Amarelinho, ponto de encontro de intelectuais e jornalistas, espaço de sociabilidade que marcou a memória daqueles que viveram a efervescência cultural do Rio no começo do século XX:

> Eu acabava de escrever a minha tragédia carioca, *Vestido de noiva*. Esta peça coitada, pagou todos os seus pecados. Eu saia de porta em porta oferecendo a minha peça. [...] Alguém cochicha: "Rapaz mostra o *Vestido de noiva* ao Ziembinski". Virei-me: "Ziembinski, que Ziembinski?". O outro fez um resumo biográfico. Quis saber: "Onde se encontra o Ziembinski?". O outro explicou que o *mestre* polonês estava nos Comediantes. Ora, Os Comediantes eram um grupo amador que só fazia teatro sério. Por um momento sonhei: "Será que o Ziembinski vai gostar de *Vestido de noiva*".
>
> Tudo, porém aconteceu de uma progressão fulminante. Primeiro Brutus Pedreira apareceu. Leu *Vestido de noiva* e ficou impressionado. Brutus marcou um encontro com Ziembinski no Amarelinho, ali, na Cinelândia [...]. No dia seguinte lá aparece Ziembinski [...]. Tinha um sotaque bárbaro o polonês. Mas dava para entender. Disse o que ia fazer: ler um ato num dia, outro no dia seguinte, outro no terceiro dia. Não podia brincar com a língua nova. Ziembinski achou *Vestido de noiva* uma "Grande Peça" (apud Michalski, 1995, p.80).

Ziembinski, menos preciso do que Nelson, destacou a relação de proximidade que se estabeleceu logo no primeiro contato: "Eu não me lembro bem. Acho que foi no Amarelinho, depois que li a peça. Eu não me lembro exatamente, porque depois eu estive tantas vezes com o Nelson e trabalhamos tantas vezes, que ele se tornou

assim, uma espécie de irmão meu" (Ziembinski, 1975, p.180). Em entrevista realizada para o SNT com Nelson Rodrigues, em 1974, o dramaturgo também confirmou que o texto foi entregue a Ziembinski por intermédio de Brutus Pedreira: "Essa peça chegou ao Ziembinski porque o nosso querido Brutus Pedreira estava sentindo falta de uma peça brasileira. Então ele pegou a peça que estava com o Abadie" (Rodrigues, 1974). Vê-se que Nelson ficou empolgado com a avaliação: "O que me admira, ele [Ziembinski] disse essa palavra linda, é a madureza da peça" (ibidem).

Outra parceria de destaque, que contribuiu para o êxito da produção, foi a que reuniu o cenógrafo Santa Rosa e Ziembinski, pois a concretização da produção de *Vestido de noiva*, por meio da estética expressionista, foi possível graças ao cenário elaborado por ele. Em entrevista a um programa radiofônico na década de 1960, Ziembinski descreveu, de forma emocionada, o seu apreço pelo trabalho do cenógrafo: "Santa Rosa, o realmente grande cenógrafo e grande homem de teatro, ao qual agora neste momento quero render uma emocionada homenagem, a esse homem que desapareceu e teve uma influência enorme na vida teatral e cultural do Brasil" (apud Michalski, 1995, p.81). Santa Rosa foi caricaturista, ilustrador, pintor, cenógrafo, figurinista e integrante das comissões nacionais de teatro. Como caricaturista colaborou com inúmeros impressos cariocas, entre eles o *Dom Casmurro*, além de fazer ilustrações para os livros editados pela José Olimpio. Também foi responsável pela crítica de arte do *Diário de Noticia* (RJ) a partir de 1945, substituindo Candido Portinari, ocupou o cargo de Secretário do Conselho Nacional do Teatro e foi representante brasileiro na Conferência Internacional do Teatro, em Nova Deli, na Índia, local onde adoeceu e faleceu em 1956.

Segundo Ziembinski, a mudança de concepção do cenário foi sugerida por ele e prontamente aceita pelo cenógrafo "esse grande homem, depois de ter conversado comigo imediatamente compreendeu a ideia do meu espetáculo e esqueceu os seus croquis anteriores, e começamos a trabalhar juntos, preparando um novo espetáculo e um novo sentido da peça" (ibidem, p. 81).

As circunstâncias contribuíram para uma produção que rompia com as habituais comédias de costumes, com novidade ancorada na tragédia que envolvia o triângulo amoroso composto por Alaíde e Lúcia, irmãs que se envolveram com Pedro. A narração da trama em três atos correspondia aos planos da memória, da alucinação e da realidade. Assim, o cenário, composto por três palcos, foi fundamental para o sucesso da peça.[9] Segundo Ziembinski, a peça alcançou sucesso devido a sua sofisticação estética e por abordar a realidade carioca:

> Eu acho que *Vestido de Noiva* chamou a atenção porque, diante dos outros tipos de espetáculo da época, era um texto altamente categorizado. Nele se respirava a realidade do Brasil, e principalmente, a realidade carioca. [...] Além disso, o que havia, no espetáculo, de expressionismo, o levava além da realidade comum. Principalmente porque seu expressionismo não pecava pelo formalismo comum a outras expressões do expressionismo. Era um expressionismo de forma, mas baseado num extremo realismo, quase puxado a uma expressão naturalista do texto. Então havia todo um sabor de composição que sintetizava e reduzia a realidade na sua forma existente. (Ziembinski, 1982, p. 180)

Ziembinski empenhou-se por seis meses na realização de *Vestido de noiva*. No entanto, vários atores que participaram da montagem já ensaiavam os textos *Fim de jornada* e *Pelleas e Melisanda* há cerca de um ano. O longo período de ensaio justifica-se pelo fato de se tratar de um grupo de amadores, formado por pessoas que exerciam outras funções como: funcionários públicos, advogados, jornalistas, estudantes de direito e engenharia, bancário, contador, comerciário e até um tenente da aeronáutica, além de pessoas da elite carioca, como Carlos Perry, e membros da família Rocha Miranda e Guinle.

9 Cabe destacar aqui que Santa Rosa e Ziembinski inovaram também a concepção do cenário: antes era construído em madeira e pintado conforme o objetivo da peça, e os móveis que decoravam o palco muitas vezes faziam parte das casas dos integrantes.

Essas observações colaboram para avaliar o quanto o período que precedeu a estreia da peça no Teatro Municipal foi cercado por ensaios exaustivos, coordenados por Ziembinski.[10] Para Graça Melo (1975, p.37-8), o contato do grupo com Ziembinski colaborou para reanimar os trabalhos efetuados pelo grupo:

> A chegada dos artistas poloneses refugiados de guerra como que valeu por um balão de oxigênio. Sim, porque já havia uma tendência do grupo de desaparecer o entusiasmo. [...] Especialmente a de Turkow e Ziembinski. Mais especialmente de Zimba, que se entregou de corpo e alma ao grupo, do qual ele fez não só seu exclusivo campo de trabalho, mas, também, seu laboratório de um teatro experimental, revolucionário, e onde pode realizar experiências ousadas, cujo esquema talvez trouxesse da Polônia.

Segundo depoimentos dos que participaram da encenação, o método utilizado por Ziembinski foi recebido com estranheza. Afinal, os atores brasileiros não estavam acostumados às exigências do diretor que, a princípio, desejava que os atores copiassem as suas inflexões, os gestos e respeitassem a marcação de cena. A tentativa de extrair o máximo da interpretação foi comentada no jornal literário *Dom Casmurro*:

> [...] Ziembinski parece possesso durante os ensaios, gritando, os olhos incandescestes, devorado por uma febre que consome, que alimenta. Repete uma cena, uma inflexão, uma, duas, três, quatro, cinco vezes, se for preciso. Enquanto o interprete não atinge o máximo de sinceridade ele não desiste, e há na tenacidade com que ele berra "outra vez!", qualquer coisa de cruel, de sádico [...]. Ninguém fica no palco a vontade. É preciso defender até as últimas o valor plástico da cena. É preciso saber compor, preciso saber agrupar os

10 Os ensaios da peça ocorreram na Casa Itália, confiscada pelo governo varguista, durante a Segunda Guerra Mundial.

> personagens, é preciso estabelecer no palco uma unidade de grupo escultural. (Martins, 1943, p.4)

O polonês insistiu até que os atores entendessem que não era a personalidade de cada um que estava em cena, mas a de uma personagem que ganhava contornos e características próprias, uma outra forma de interpretar que se distanciava da concepção realista, muito utilizada nas produções nacionais. O seu método foi duramente criticado, pois afirmavam que ele criava "ziembinskizinhos", atores que o imitavam em tudo, inclusive no sotaque. Fato ressignificado, muito tempo depois, nas memórias dos artistas dirigidos por ele, os quais afirmaram que as exigências não atrapalhavam a criação do personagem, muito pelo contrário, ajudavam-lhes a alcançar bons resultados. O depoimento de Nelson Rodrigues evidencia que, às vésperas da peça, o elenco estava esgotado devido aos ensaios e as cobranças de Ziembinski:

> O ensaio geral de *Vestido de noiva* foi o próprio inferno. Com seus 30 anos, Ziembinski, tinha uma resistência brutal. Os interpretes sabiam os textos, as inflexões, sabiam tudo. Durante sete meses, à tarde e à noite a peça foi repisada até o limite extremo da saturação. Mas faltava ainda a luz. E Ziembinski exigia mais do elenco e cada vez mais [...]. Por três dias e três noites o selvagem polonês esganiçou no palco. Sem jamais sair do teatro. Não comia e não bebia. Ou por outra: seu almoço ou jantar eram dois ovos quentes num copo [...]. Ah, ninguém faz ideia da paciência e martírio do elenco [...]. Na véspera da estreia atrizes e atores tinham em cada olho um halo negro [...]. Meia noite e todos representando. De repente, alguém começa a chorar. Perguntaram: "Mas que isso? Não faça isso!" e num gemido maior: "eu não aguento mais, não aguento mais". Delirava de cansaço. Com efeito a exaustão enfurecia e desumanizava as pessoas. Ninguém tinha mais a noção da própria identidade. Os artistas passaram a se detestar uns aos outros. (Rodrigues, 1975, p.51)

Quanto à realização da peça, um cenário de verdadeiro caos perpetuou-se na memória do dramaturgo, a julgar pela narração do relacionamento cotidiano do diretor com os atores e, também, por uma briga ocorrida no dia da estreia entre Ziembinski e o diretor financeiro de Os Comediantes, Carlos Perry, querela que culminou no abandono do teatro pelo diretor polonês afirmando que não mais participaria do espetáculo, promessa obviamente não cumprida. Horas depois, "Ziembinski e Carlos Perry estavam juntos e mais solidários, mais irmãos do que nunca" (ibidem, p.52).

Evidencia-se também o preconceito que cercava a profissão de atriz, tanto que Stella Perry, que representava Lúcia, e Evangelina Guinle[11] da Rocha Miranda, que encenou Alaíde, solicitaram que seus nomes não fossem divulgados.[12] Aliás, a última só aceitou o papel com a condição de que no programa da peça figurasse com o pseudônimo de Lina Gray, enquanto a primeira tinha a seu favor a presença do marido, Carlos Perry, na companhia (Castro, 1992, p.167). Não era uma novidade as atrizes recorrerem ao uso de pseudônimos para trabalhar no teatro. Vítimas do preconceito daqueles que associavam o seu trabalho a comportamentos desviantes e à prostituição, o pseudônimo era uma garantia de proteção perante a família e a sociedade. Caso da atriz Dolores Gonçalves Costa, que adotou o nome artístico de Dercy Gonçalves, em homenagem à primeira-dama Darcy Vargas, por medo da repressão familiar. "Eu

---

11 A família Guinle tinha um peso econômico singular, pois era dona do porto de Santos.

12 Segundo a atriz Maria Della Costa, que veio a ter contato com essas atrizes pertencentes à elite carioca na transição da companhia de amadora para profissional, geralmente os membros da elite apenas desejavam participar desses espetáculos para ser colocados em evidência no Teatro Municipal: "Essas pessoas da alta sociedade davam duro somente pelo prazer de representar no Teatro Municipal, porque o público comparecia em peso e os jornais não falavam outra coisa. Quando as peças iam para um teatro qualquer, os atores agiam até com certa displicência. Aconteciam coisas assim: uma atriz não podia fazer o espetáculo porque tinha um jantar importante no horário da função, outro não comparecia porque estava com enxaqueca. Aos poucos, os fundadores do grupo foram se afastando e dando lugar aos profissionais" (Costa, apud Khoury, vol. V, 2001, p 87).

sempre usei Dercy Gonçalves, desde que sai da minha terra. Porque, em primeiro lugar, tinha medo do meu pai. Do meu pai não deixar, do meu pai não querer... Porque era ser puta, ser artista" (Gonçalves, 1995). Os aparatos de controle social também colaboravam para discriminar as mulheres que trabalhavam com o teatro e com a prostituição, afinal, para exercerem suas funções, eram obrigadas a retirar no Departamento de Diversões Públicas uma "carteira-cor-de rosa", tal documento estigmatizava algumas profissões tidas como um desvio da ordem social.[13] Esse cenário repressor em relação à mulher que desejava ser atriz apenas começou a mudar nos anos 1950, em grande medida graças às atrizes do TBC, que começaram a ditar a moda feminina, a ser tidas como padrão de beleza e a ser respeitadas como profissionais (Pontes, H., 2010).

O frenético trabalho de Ziembinski não se limitava ao elenco, mas incluía a projeção da luz –até aquele momento, fazia-se uso da "luz de ribalta" (iluminação fixa e imutável). Prevaleceu na memória de Nelson Rodrigues, e também para muitos daqueles que trabalharam com ele, o fato de "Ziembinski ser obcecado "pela luz exata" (Rodrigues, 1975, p.51). O resultado foi recebido com fascínio por aqueles que acompanharam a construção do espetáculo: "Não posso falar da luz sem acrescentar um ponto de exclamação. Em 1943, o nosso teatro não era iluminado artisticamente. Pendurava-se no palco uma lâmpada de sala de visita ou de jantar" (ibidem, p.51). Nelson Rodrigues, sem lembrar a peça de Jouvet,[14] atribuiu ao diretor polonês o pioneirismo nesse feito: "Ziembinski era o primeiro entre nós a iluminar poética e dramaticamente uma peça" (ibidem, p.51).

13 Segundo Nydia Lícia (2007, p.54): "Na época, para trabalhar em teatro, era preciso tirar uma carteira no Departamento de Diversões Públicas. A carteirinha era cor-de-rosa, exatamente igual à usada pelas *senhoras de vida airada*, como eram definidas, na época, as prostitutas. Parece que, para o incauto policial, atriz e meretriz era tudo a mesma coisa".

14 Os técnicos do teatro municipal já haviam realizado trabalho semelhante quando das apresentações da companhia de Jouvet, mas *Vestido de Noiva* era a primeira peça brasileira a inovar quanto à iluminação, e, como se verifica nas lembranças de Nelson Rodrigues, o cuidado de Ziembinski com a encenação incluía esse aspecto.

A estética tão elogiada contava com cerca 174 mudanças de luz.[15] Para realizar tamanho feito, a companhia recorreu a equipamentos emprestados de outras casas de espetáculo e, ainda, "às vésperas da estreia [Ziembinski], obrigou Brutus Pedreira a conseguir que o Palácio da Guanabara emprestasse os enormes refletores dos seus jardins" (Castro, 1992, p.167). Contudo, no dia da estreia, o planejamento das luzes não saiu como o esperado, uma luz caiu no palco e o eletricista responsável não virou a página com a ordem da iluminação a ser seguida e começou a repeti-la (Ziembinski, 1982, p.81). Mesmo com alguns erros cometidos na estreia e a insegurança de como seria a receptividade da peça, que levou Nelson Rodrigues a abandonar o Teatro Municipal com medo do fracasso, o êxito foi grande.

O trabalho realizado por Ziembinski para Os Comediantes rompeu com o ritmo e o padrão imperantes na companhia, pois tratou os atores como profissionais. Segundo Michalski (1995, p.58), Ziembinski julgava que a sua maior contribuição para o teatro brasileiro era a de apresentar para os atores técnicas de análise de texto que eles desconheciam. O seu desempenho deu sentido a uma função que até então era dispensável, o ofício de encenador, ou seja, o coordenador do espetáculo. A peça deixava de centrar-se no indivíduo para tornar-se um projeto coletivo, e o intérprete principal não era mais o centro da produção. Antes, a companhia tinha responsabilidades face ao texto. A exaustão dos ensaios, o estudo do personagem e a construção da encenação da peça dispensavam o ponto. Segundo Magaldi (2004a, p,193-4):

> O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos, que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa (1909-1956), um dos mais cultos intelectuais do teatro brasileiro. O conjunto

15 O número varia conforme o depoimento: para Ziembinski foram 174 mudanças, para Santa Rosa, 134 e Nelson Rodrigues, 148 (Michalski, 1995, p.66).

> harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das demarcações e da luz.

A figura do encenador como protagonista do meio cênico é uma das principais características do teatro moderno. A importância dessa função surgiu na Alemanha no final do século XIX, com Chronegk, cujo método foi aperfeiçoado pelo russo Stanislásvski, que desenvolveu práticas de produção sob a coordenação do diretor, na busca de dotar o espetáculo de coerência e unidade (idem, 2006, p.50-1). Na concepção do teatro moderno, o diretor, por vezes, tornava-se coautor da produção, pelo que agregava ao espetáculo. Com a produção de *Vestido de Noiva,* o Brasil atualizava seu teatro conforme as correntes em vigor na Europa, tanto no que concernia a estética, quanto na inserção da importância do encenador dentro da cena nacional.

Vestido de noiva: a legitimação pelos pares e os atritos com os atores empresários

O sucesso obtido junto ao público e o reconhecimento como marco inicial do moderno teatro brasileiro deu-se justamente pela junção de todos estes elementos: encenação eximia, construída por meio de ensaios de mesa e de palco; construção de um cenário esteticamente inovador e expressionista, que ganhava vida com os efeitos de iluminação coordenados por um diretor empenhado na construção cênica. Todos eles eram da competência de Ziembinski. Segundo Décio de Almeida Prado (2001b, p.40, grifos nossos), o êxito revolucionário de *Vestido de noiva* só foi possível porque havia quem pudesse encená-la:

> Tal milagre explica-se pelo encontro de um *drama irrepresentável* se não em termos modernos e *o único homem porventura existente no Brasil capaz de encená-lo adequadamente*. *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues diferia com efeito de tudo o que se escrevera para

a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas subversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, *centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna*. [...] O que víamos no palco pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era a *mise-en--scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por encenação) de que tanto se falava na Europa.

A afirmação de Prado de que o texto era irrepresentável pode ser compreendida sob a perspectiva de que ele não conseguiu encenar a peça.[16] Outros críticos que tiveram contato com o texto, Álvaro Lins e Alfredo Mesquita, também compartilharam de tal opinião, pois não conseguiram conjecturar como poderia ser encenada. Ao afirmar que Ziembinski era o "único homem" capaz de tirar a peça do papel e levá-la à cena, Décio de Almeida Prado, como crítico e historiador do teatro, contribuiu para sedimentar Ziembinski como "pai do moderno teatro brasileiro".

A definitiva consagração da peça foi possível devido ao reconhecimento dos pares e da crítica, o que não tardou a acontecer. Embora muitos tenham recebido com certo receio o espetáculo, encenado em 15 e 16 de novembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, figuras de proa da cena cultural brasileira renderam elogios à representação. Um grupo de destacados literatos e poetas – entre eles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego –voltava sua atenção para o teatro – gênero literário que, nas últimas décadas, havia recebido pouca ou nenhuma atenção da classe.[17] Segundo Yan Michalski (1995, p.67), "o interesse por *Vestido de*

16 Quando recebeu a peça de Nelson Rodrigues, Décio de Almeida Prado havia apenas iniciado sua carreira como crítico em *Clima* e dirigia o GUT (1942). Contudo, quando escreveu tais linhas, acumulava uma respeitável carreira na crítica e como professor na USP. Portanto, a informação de que o texto era complexo permaneceu a ponto merecer menção em sua obra.

17 O apoio da intelectualidade foi tão fervoroso que eles publicaram um telegrama intitulado "Congratulações ao Ministro Capanema" pela representação de

noiva ultrapassava de longe aquele que havia cercado as estreias anteriores. Para isso pode ter contribuído o fato de que *Fim de jornada* e *Pelleas e Melisanda* já haviam deixado a marca de que Ziembinski fazia um teatro diferente". A mobilização dos letrados e jornalistas e o significativo reconhecimento que a encenação alcançou na época são devidos à intensa dedicação de Nelson Rodrigues na divulgação nos ciclos de intelectuais:

> [...] deve ter contribuído muito mais a capacidade de autopromoção de Nelson Rodrigues, que foi que, segundo depoimento de várias testemunhas, incansável em "badalar" a sua peça, distribuir as cópias aos mais importantes intelectuais da época e pressioná-los para que se manifestassem antecipadamente. Graças a esse trabalho do autor e a capacidade de percepção de críticos literários, que já a partir da leitura do texto captaram o potencial de radical inovação teatral que ele continha, estava criado de antemão um clima de "acontecimento". O Municipal lotado na noite da estreia, e a presença do "*tout* Rio" intelectual na sala, como poucas vezes ou nunca acontecera no lançamento de uma peça nacional, foram consequência natural dessa esperta criação em território propício. (ibidem, p.67)

Nelson Rodrigues era um homem de imprensa e sabia da importância de divulgar a peça, já que a crítica costumava ignorar os espetáculos realizados por amadores. Ele acompanhou de perto a intensa divulgação feita por Pascoal Carlos Magno para *Romeu e Julieta*, que garantiu o reconhecimento da crítica e o êxito do espetáculo dentro dos meios intelectuais. Assim, além de escrever um texto inovador,

Os Comediantes, em 30 de janeiro de 1944, no jornal *A Manhã*. O texto tecia elogios ao ministro por sua "representação da cultura brasileira, educação e bom gosto popular" e emendava: "Sugerimos mais amplos favores ao desenvolvimento da arte brasileira". Cita-se alguns dos intelectuais que assinaram o telegrama: Augusto Frederico Schmidt, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Genolino Amado, Candido Portinari, Álvaro Lins, Marques Rebelo, Otto Maria Carpeaux, Aurélio Buarque de Holanda, Lucio Cardozo, Edgar Rocha Miranda, Acioly Neto, Alceu Amoro Lima etc. (*Dyonisos*, 1975, p. 75-6).

era também necessário atrair um público que pudesse compreendê--lo e apreciá-lo, para tanto, a sua astúcia em difundir a peça entre os intelectuais e, principalmente, para os que escreviam na imprensa, levou ao triunfo final da sua realização.

Como *Vestido de noiva* teve várias apreciações que contribuíram para sua a legitimação como um marco no cenário teatral, optou-se por analisar duas delas: a primeira escrita em janeiro de 1944 por Álvaro Lins[18] na sua coluna no *Correio da Manhã*, que destacava destreza do dramaturgo, as novidades do texto dramático e a importância de Ziembinski e Santa Rosa para a execução do projeto: "Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez mais exato de: a de lançar fundamentos para a criação de um autêntico teatro brasileiro" (Lins, 1944, p.1).

Vê-se que ele atribui a liderança a um núcleo capaz de criar iniciativas em prol do "autêntico teatro brasileiro", expressão que desprestigiava as produções ocorridas anteriormente à realização da peça. Essa postura se tornou recorrente para críticos e artista que fizeram parte do teatro brasileiro. Nesse artigo, Lins (ibidem, p.63-6) expressou outra opinião muito repetida a respeito da realização do espetáculo, cuja realização exigia cuidado e a adoção de técnicas modernas:

> Faz-se teatro com autor, ator, o publico, o diretor, o cenógrafo, e mais o ritmo, as cores, a música, toda uma arquitetura cênica, todo um conjunto de condições que constitui exatamente o espetáculo. [...] a tragédia de Nelson Rodrigues precisava de um ambiente cênico que exprimisse e comunicasse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembinski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da

18 Nesse período, Álvaro Lins já era um importante crítico literário. Segundo Ruy Castro (1992, p.156), "seu rodapé no *Correio da Manhã* consagrava autores ou espetava-lhes a faca no peito".

> "tensão dionisíaca, efeito emocional que é destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro" [...]. Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto de uma penetração psicológica à altura da peça –, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de coautor de *Vestido de noiva.* Como também Ziembinski com a sua direção magistral.

A pretensa coautoria nos remete novamente à questão de "texto irrepresentável", pois Lins afirma que, após ler o original, disse ao próprio Nelson que a peça "não era para ser lida apenas, mas representada" (ibidem, p.63). Ziembinski e Santa Rosa eram essenciais: o diretor, por levar os atores a compreender o texto e dar vida aos personagens por meio da encenação, considerada rica nas marcações exatas e na iluminação; e Santa Rosa, que graças ao cenário permitiu ao público entender a peça (nos três planos: da memória, da alucinação e da realidade), resolvendo o problema das falas sobrepostas, que confundiam os leitores da obra.

O texto era uma novidade cênica que apresentava limites e garantiu papel singular às figuras de Nelson, Ziembinski e Santa Rosa, cujos trabalhos se completavam, razão pela qual foram considerados uma tríade de peso na cena nacional. Álvaro Lins alçou Nelson Rodrigues ao panteão dos grandes nomes das letras nacionais, como Carlos Drummond de Andrade: "Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade: na poesia. Isto é: uma posição excepcional e revolucionária" (ibidem, p.66). Sobre os outros motivos do êxito escreveu:

> Volto, por fim, a ressaltar o papel de Ziembinski como *metteur-en-scène*, função que já se disse ser o resultado de um visionário, de um poeta e de um técnico. Foi como técnico, como visionário e como poeta que ele dirigiu os espetáculos como *Vestido de noiva* e *Fim de jornada* [...]. A propósito de Os Comediantes, porém, deve-se começar e acabar pelo nome de Santa Rosa. Ele não é apenas o cenógrafo, o pintor, o arquiteto de cenas, mas o dirigente, o orientador, o centro vital do grupo (ibidem, p.68).

O sucesso *de Vestido de noiva* repetiu-se na temporada de São Paulo, realizada em 20, 22 e 24 de janeiro de 1944 que rendeu elogios de Alfredo Mesquita, importante intelectual do meio cultural paulista que também frequentava as rodas de literatos cariocas. É de sua autoria um texto que nos permite compreender a recepção do espetáculo que viria a ser partilhada por muitos críticos. Ele foi o primeiro a sugerir que *Vestido de noiva* iniciava um novo ciclo nas produções teatrais brasileiras:

> A direção foi, aliás, estupenda como todas as de Ziembinski. A realização de Santa Rosa, engenhosíssima [...]. A interpretação esteve ótima, ensaiadíssima, firmíssima nos mínimos detalhes. Cada gesto, cada atitude, cada sentimento dos atores, tudo isso foi estudado e executado com a máxima precisão. É sabido que nessa perfeição de detalhes, formando um conjunto harmonioso, é que está, muitas vezes, o enredo do êxito de uma representação. E nisso Ziembinski é mestre. Seus espetáculos atingem a perfeição do gênero, sobretudo se nos lembrarmos de que lida com amadores. [...] Conclusão: a meu ver *Vestido de noiva*, marcará de fato uma data no teatro nacional. *Por mim, não conheço, entre nós, peça que se lhe possa comparar. Talvez venha a ser o marco inicial do nosso teatro*. (Mesquita apud Lins, 1944, p.1, grifos nossos)

Embora seja fundamental observar que os textos acima foram escritos no calor do momento, isto é, sob impacto da produção, razão pela qual não se pode endossar a afirmação de que a fundação do teatro nacional ocorreu a partir da peça de Nelson Rodrigues, pois tal feito resulta na negação da tradição teatral anterior, é importante destacar o peso da crítica de Álvaro Lins e Alfredo Mesquita. Por meio delas, podemos constatar que a legitimação dos envolvidos na realização de *Vestido de noiva* ocorreu dentro da imprensa que, ao mesmo tempo que elogiava e ressaltava os principais pontos positivos da representação, começava a criar uma aura em torno de Ziembinski que, com os anos, rendeu-lhe a alcunha de "pai do moderno teatro brasileiro". Além da criação do mito do diretor, temos o mito

em torno da peça. Mais que um símbolo, ela foi usada como instrumento de salvação da companhia, quando esta acumulava fracassos de bilheteria – *Vestido de noiva* voltou a ser encenada após textos malsucedidos como alternativa para superar a dificuldade financeira.

Os resultados alcançados por *Vestido de noiva* nos meios jornalísticos, letrados e intelectuais e o cenário de mudanças que se desenhava esbarraram na resistência dos antigos profissionais das comédias ligeiras e de costumes. Os atores profissionais que acompanhavam os primeiros passos na reformulação do teatro com certa simpatia posicionaram-se de maneira mais ofensiva ao perceber que o movimento ganhava força e apoio oficial. Tal apoio enfureceu os profissionais da Praça Tiradentes, bem como as companhias de Dulcina, Procópio Ferreira e Jayme Costa, uma vez que essas iniciativas colocavam em xeque as suas realizações:

> O que doía nos profissionais, como contaria depois Gustavo Dória, eram as subvenções oficiais que os amadores recebiam. Naquele dezembro de 1943, a dias da estreia de *Vestido de noiva*, o pessoal do "teatrão" convocou uma assembleia para solicitar esse mesmo apoio. E, não contente, exigiu também que o governo parasse de dar dinheiro aos amadores. Não conseguiu nem uma coisa, nem outra. (Castro, 1992, p.169)

Os artistas solicitaram a Vargas a construção de salas de teatro, abolição de impostos, ajuda permanente às companhias profissionais e o fim do auxílio às produções amadoras, indício do acirramento dos conflitos entre a "velha" e a "nova" forma de fazer teatro. As relações entre atores vinculados a Os Comediantes e membros do governo eram significativas, caso de Celso Kelly, que integrou a Comissão Nacional do Teatro (1936), Aníbal Machado, intelectual de prestígio dentro dos círculos intelectuais do período, Brutus Pedreira, que também tinha contatos privilegiados dentro do governo e do SNT, e de Santa Rosa, próximo de Abadie Faria Rosa. Essas relações, que se configuraram como fundamentais, favoreceram Os Comediantes em detrimento de outras companhias.

O depoimento de Luiza Barreto à revista *Dionysos* indica a importância do financiamento estatal no Estado Novo. A atriz chegou a atribuir a Capanema e Carlos Drumonnd de Andrade a "independência" financeira do grupo: "Três mineiros fizeram a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, convidado para presidente, Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade" (Leite, 1975, p.43).

Verifica-se que, embora o processo fosse burocrático, as concessões, durante a Era Vargas, eram baseadas em laços de amizade, sociabilidade e identificação estética como os que uniam Nelson Rodrigues e os integrantes de Os Comediantes com Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema. A atriz Luiza Barreto (1977, p.86) alegava que Carlos Drummond de Andrade "preparava tudo para nós termos uma verba independente", ou seja, endossa as informações de que o grupo conseguia verbas sem tramitar pelo processo burocrático. Segundo Brandão (2009, p.142), ao analisar uma quantidade significativa de processos administrativos encaminhados ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), verificou-se "claramente a inexistência de um projeto cultural nítido por parte do Estado", porque o que motivava o governo federal a destinar fartos subsídios para a cultura "foi muito mais uma relação pessoal, o jogo de influências, do que uma concepção estruturada ou mesmo a adoção de um projeto de formulado social".

No entanto, os subsídios não resolviam todos os problemas dessas companhias, pois prevalecia a precariedade financeira, como se vê no depoimento concedido por Ângelo Labanca, a Yan Michalski (1995, p.55), no qual ele revelou como era pago o salário dos diretores: "Naquela época [meados de 1943] eu ganhava muito bem como advogado, então eu pagava três contos ao Ziembinski, três ao Adacto, e três pela sede, que era em cima do cinema Odeon. Amadorismo, amadorismo mesmo, tirando dinheiro do bolso sem perspectiva de recuperar". As dificuldades financeiras enfrentadas por Ziembinski também foram determinantes para que ele assinasse contrato com o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), financiado pela elite letrada local, e com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

A pesquisa de Victor Adler revela outro aspecto que o financiamento oficial e o sucesso de Os Comediantes desencadeou, a exigência velada para que atores empresários e empresários aderissem à reforma lançada pelos amadores, principalmente que integrassem um diretor em seus quadros. entre os artistas empresários, os únicos que transformaram o repertório para se adequar às novas tendências das artes cênicas foram Dulcina e Odilon. Segundo Victor Pereira (1998, p.71):

> Por outro lado consagravam mecanismos de produção e legitimação de espetáculos que não levavam em conta a natureza específica nem as dificuldades particulares do teatro comercial, partindo de uma condenação à maior parcela de sua produção. Instituíam, portanto, no mínimo, práticas distorcidas de controle, estímulo e legitimação dos espetáculos que afetaram grandemente a produção, segundo denúncia de grande parte dos empresários teatrais da época, e avaliações que passaram a ser levadas mais a sério apenas no fim dos anos [19]70, quando se constatou a repressão a uma linha de tradição popular no teatro brasileiro.

Os grupos que modernizaram o teatro brasileiro só conseguiram tal feito devido à interferência do Estado, que financiou a realização das produções, afinal, as montagens tidas como de apurado apelo estético não caíram no gosto do grande público de imediato. Assim, aqueles que dependiam dos lucros para custear aluguel da casa, pagamento dos artistas e feitura do cenário e figurino não estavam preocupados em levar ao público as inovações europeias, antes, continuavam a apostar em produções de revistas e de *boulevard* (ibidem, p.41).

A reunião com Vargas tornou pública uma rivalidade velada e, segundo Ziembinski (1975, p.55), já no seu primeiro contato com Os Comediantes, ele percebeu a animosidade de seus membros com o teatro que se fazia por aqui:

> O que me impressionou era que eram muito cultos, todos muito bem informados, embora com uma certa ferocidade em relação ao que se fazia no teatro brasileiro daquela época – realmente um nível

muito baixo. Com muito fervor, falavam na necessidade de fazer um outro tipo de teatro – um teatro intelectualizado, um teatro civilizado, um teatro artisticamente puro.

Para Luiza Barreto Leite (1975, p.40), que se refere ao período com perspectiva dos anos 1970, os novos eram vistos como "intrusos" que passaram a incomodar a partir do momento que o movimento ganhou amplitude: "Eram tempos ruins, mas os artistas se amavam e ainda não estavam prevenidos contra 'os intrusos'. Isto só veio mais tarde, quando o grupo cresceu, se multiplicou e invadiu os 'terreiros', enxotando os antigos proprietários". Nesse período, acirrou-se a dicotomia entre "teatro de fazer rir" e "teatro sério" ou ainda "teatro de arte" e "teatro digestivo", expressões que se tornaram correntes e desprestigiavam o teatro ligeiro, que privilegiava o riso e a improvisação em relação às produções modernas, que eram fiéis ao texto original e ao diretor.

Graça Melo (1975, p.37-8) foi um dos poucos a admitir que a aversão ao teatro comercial era desnecessária, pois os amadores tampouco dominavam a arte da encenação: "Então verificamos [a partir do contato com Ziembinski] que a nossa atitude esnobe aos profissionais não era vaidade e sim idiotice". Eram os membros do teatro de vanguarda que se julgavam superiores aos colegas: "Estávamos mesmo ficando vaidosos em excesso, e alguns de nós, até, hostilizando e desprezando os velhos profissionais que, afinal, provavam de sobra seu grande talento, fazendo sobreviver um teatro superado, com textos fraquíssimos" (ibidem, p.37) Essa apreciação data dos anos 1970, quando as disputas já haviam se apaziguado e o discurso de hostilidade estava se dissolvendo.[19]

19 Segundo Pierre Laborie (2009, p.80), nos seus estudos sobre memória e opinião, "através da rememoração de fragmentos do passado, cada memória social transmite ao presente uma das múltiplas representações do passado que ela quer testemunhar. Entre diversos outros fatores, ela se constrói sob a influência dos códigos e das preocupações do presente, por vezes mesmo em função dos fins do presente".

A consideração de Graça Mello evidencia que os conflitos latentes nos anos 1940 foram ressignificados, tal como o depoimento de Ziembinski dado ao SNT em 1975 e publicado em 1982,[20] aponta novo sentido atribuído aos fatos ocorridos naquele período. Nessa declaração feita ao SNT, Ziembinski (1982, p.178) afirmou: "naquele tempo havia uma estória esquisita que dizia que eu e as pessoas que me cercavam queríamos acabar com o velho teatro, tirar o pão da boca dos velhos atores [...]. Dizia que queríamos guerrear com o velho teatro, quando na verdade não era isso".

A experiência daqueles que trabalharam com o teatro naquele período indica que as tensões entre as partes não eram sutis e que Ziembinski era um dos mais atacados, como se vê nos ataques deferidos por Jayme Costa, irônicos e que visavam os aspectos mais elogiados do diretor polonês, como a iluminação. Segundo Sérgio Britto (1996, p.25, grifos nossos):

> Jayme era muito preconceituoso, especialmente em relação a Ziembinski. Houve uma temporada do Jayme Costa no Teatro Glória em que toda a nova estreia apresentava créditos colocados no exterior do teatro, nomes estapafúrdios como diretor, cenógrafo ou iluminador do espetáculo. Eram coisas assim: Direção de Zabinsky, cenografia de Tarosh, iluminação de John Smith. Brincadeiras de mau gosto, sem dúvida. Essa piada com o nome do iluminador vinha da maldade de velhos profissionais que *insistiam em provar que Ziembinski não era diretor e sim iluminador, um eletricista que não sabia nada de teatro*.

Essa declaração de Sérgio Britto ajuda a compreender o cenário da época e como a memória dos envolvidos suavizaram os conflitos entre amadores e profissionais, afinal, em 1975, Ziembinski declarou que os ataques feitos por Jayme Costa, não passaram de um "mal-entendido" e que se tornaram amigos (ibidem, p.178). Entende-se que

20 A publicação da série *Depoimentos* com a entrevista de Ziembinski ocorreu em 1982, isto é, depois da sua morte.

Ziembinski era alvo privilegiado nesse período de fortes tensões entre as diferentes formas de fazer teatro por ser a principal figura do projeto inovador. Na sua percepção, apenas deixou de ser atacado no final dos anos 1940: "Naquele tempo já tinha me firmado como profissional e já não me xingavam tanto. Então, começamos a fazer as pazes com o pessoal do teatro velho. Já era um bater nas costas, não xingar, nem cuspir, nem nada" (Ziembinski, 1982, p.182). Também não era por menos, pois, no final dos anos 1940, não havia espaço a ser disputado. Naquele contexto, as companhias comerciais seguiram com os seus repertórios de comédias de costumes e teatro de *boulevard*, predominantes na capital federal, enquanto as companhias modernas migravam para São Paulo, rumo também seguido por Ziembinski.

Em linhas gerais, *Vestido de noiva* tornou-se, portanto, uma produção antológica tida como carro-chefe das vanguardas europeias, legitimando os responsáveis pelo feito. No decorrer dos anos, a peça teve várias remontagens feitas sobre outras perspectivas, contudo, sempre que alguma companhia de peso assumiu a responsabilidade de realizá-la, a crítica e a imprensa rememoram a primeira realização, a começar pela primeira remontagem da peça em 1958, feita pela Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso (1954-1960), a qual redimensionou o espetáculo sob outra perspectiva, deixando o palco sem adereços, apenas com plataformas e contando com jogos de luz. Décio de Almeida Prado, à época, chamou atenção para a atitude audaciosa de remontar uma peça antológica, ação não realizada por nenhuma companhia depois de Os Comediantes, e elogiou a produção, que não se pautou na realização de Ziembinski e sim lançou outro olhar sobre o texto. Afinal, tais direções foram realizadas por sujeitos do seu tempo que se valeram das opções estéticas dos seus períodos. O crítico evidencia: "Mas, isso não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski está superada, ao contrário do que a moda afirma hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais serão superados. Passam, mas para entrar na história" (Prado, D. de A., 2002, p.76).

A força dessa memória ainda se faz sentir, como atesta o exemplo da companhia paulista Satyros, reconhecida nacionalmente por seus

projetos ousados e que, em 2008 e 2012, em ocasião do centenário do dramaturgo Nelson Rodrigues, rememorou a produção rodriguiana. Segundo reportagem, "a ousada montagem assinada pelo diretor Rodolfo García Vázquez é resultado de árdua pesquisa sobre a encenação original que revolucionou o teatro brasileiro com direção de Ziembinski em 1943, no tradicional palco do Teatro Municipal do Rio. Apesar de se debruçar no passado, Vázquez olhou para o futuro e imprimiu linguagem própria que impressiona" (Prado, D. A., 2012).

Por mais que cada montagem imprimisse um novo olhar para a peça, todo o aparato de legitimação de 1943, levado a cabo pelos letrados, críticos, artistas e pelas políticas culturais do governo Vargas, que favoreceram o grupo e o espetáculo, contribuíram para monumentalizar a primeira encenação de *Vestido de noiva*, como direção de Ziembinski, o palco em três planos e a iluminação. O não cumprimento desse "padrão" demandava explicações, como ocorreu com o grupo Teatro do Núcleo Experimental, com direção de Eric Lafaiete, em 2013, que renunciou a divisão em planos, substituindo-o por um complexo jogo de luzes e som que não foi bem recebido pela crítica contemporânea: "No entanto, não conseguem constituir um equivalente a jornada psíquica do original e à crítica nela contida" (Ferreira, C. O., 2013, p.E6). Assim, debruçar-se sobre a realização de *Vestido de noiva* não implica apenas em analisar a peça e a sua repercussão, mas também as representações criadas a partir do discurso dos envolvidos, desde o autor, dos artistas, da direção e dos membros do grupo até os intelectuais. Só a partir de uma análise minuciosa pode-se mostrar como as polêmicas entorno da execução da peça e o processo de divulgação posterior à sua apresentação de 1943 possibilitou o início da legitimação de Ziembinski dentro da cena nacional.

De Os Comediantes ao TBC: a trajetória, as memórias e a construção da imagem do encenador

As décadas de 1940 e 1950 assinalam o fim de Os Comediantes (1947) e o início do trabalho de Ziembinski no TBC (1950),

momento de consolidação da sua carreira como diretor e ator. Cabe aqui compreender a trajetória das companhias pelas quais passou, os trabalhos realizados nelas e o cenário sociopolítico do período. Após o término do Estado Novo, o país tentava retomar os rumos da democracia num contexto em que o fim da Segunda Guerra Mundial anunciava a bipolarização e a Guerra Fria. Em 1946, Eurico Gaspar Dutra elegeu-se presidente e seu governo foi marcado pelo rompimento de relações com os países do leste europeu e pelo fim da breve legalidade do Partido Comunista. As medidas autoritárias estenderam-se ao meio cultural, a censura atingiu três peças de Nelson Rodrigues: *Álbum de família, Anjo negro* e *Senhora dos afogados*.

Entre 1946 e meados da década de 1960, houve redução da interferência do Estado na cultura, que se limitou apenas a dar continuidade há algumas das instituições e órgãos criados no governo Vargas, como o SNT. Este, sob a direção de Carlos Alberto Nobrega Cunha, reduziu drasticamente os subsídios às companhias amadoras, o que as levou a procurar alternativas de sobrevivência. As prioridades do órgão foram alteradas, não havia mais o enfoque no subsídio, mas em ações de políticas culturais, ou seja, priorizou-se a tentativa de integrar os centros teatrais do país, o estímulo à produção dramatúrgica, a criação de um museu de teatro e uma biblioteca especializada, o incentivo a criação de cursos de teatro em escolas e nas universidades e apoio ao "teatro ambulante", as produções mambembes (Calabre, 2009, p.49). Além da criação de duas companhias nacionais financiadas pelo órgão, a Companhia Dramática Nacional (CDN), em 1953, com objetivo de aprimorar a cena nacional, e o Teatro Nacional de Comédia (TNC), em 1956, que tinha por finalidade difundir o teatro para todo o país.[21]

O desenvolvimento da sociedade urbano-industrial proporcionou outras perspectivas para o financiamento da produção cultural

21 O TCN foi uma das companhias estatais mais duradouras, figurando na cena nacional até 1967; já o CDN teve espetáculos que foram melhores avaliados pelo público e pela crítica do que o TCN e possuiu vida efêmera.

agora a cargo do empresariado, como aconteceu com a criação da Vera Cruz, no cinema, e do TBC, no teatro. E, ainda, no que concerne ao teatro, foi nesse período que se efetivaram várias das propostas da agenda do Congresso de Escritores, de 1945, defendidas por Pompeu de Souza, expressão dos anseios dos artistas e intelectuais do movimento renovador.

Nos sete anos compreendidos entre *Vestido de noiva* (1943) e a contratação de Ziembinski pelo Teatro Brasileiro de Comédia (1950), ele produziu 25 espetáculos apresentados no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em São Paulo, com destaque para: *Desejo*, de O'Neill, *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, *Um bonde chamado desejo*, de Tennesse Willians, e *Medeia*, de Eurípedes. O diretor dividia os palcos dos teatros cariocas com os cassinos, onde realizava a direção artística dos shows do Atlântico,[22] uma alternativa para complementar a renda, visto que a proveniente dos espetáculos dependia do sucesso da bilheteria, dos custos da produção e do intervalo entre as montagens. A proibição dos jogos de azar decretada por Dutra, em 1946, atingiu diretamente Ziembinski.

O teatro na capital federal no período pós-Estado Novo

As iniciativas renovadoras que ocorreram no Rio de Janeiro, onde predominavam as companhias comerciais, não avançaram, a única companhia que aderiu em partes há algumas propostas do movimento foi a companhia de Dulcina-Odilon e Os Artistas Unidos. Com o tempo mostrou-se inviável, para as companhias que pretendiam manter um repertório moderno, manter-se na capital federal sem o aporte do Estado, pois o sucesso de público era restrito. Foram os casos de Os Comediantes, que encerrou suas atividades em 1947,

22 O primeiro cassino em que se vinculou foi o da Urca, vindo a se desligar posteriormente para se tornar diretor artístico do Atlântico.

e do Teatro Popular de Arte (TAP),[23] que se mudou para São Paulo, espaço privilegiado para essas novas companhias.

Cabe verificar como ficou o panorama dos subsídios depois do Estado Novo, no qual já não havia um cenário de relações estreitas entre o Estado e as artes cênicas. A pesquisa de Tânia Brandão (2009, p.144-5)nos mostra que a concessão de verbas para o grupo Os Comediantes, em 1944, de duzentos mil cruzeiros, não atendeu às exigências do ministério quanto à prestação de contas. A consequência da atitude negligente causou mal-estar entre o governo e os responsáveis pela modernização da cena, garantindo, no final da gestão Capanema, o favorecimento das antigas companhias comerciais. Essa tendência se manteve durante o governo Dutra, quando o SNT privilegiou o teatro profissional de comédias de *boulevard*.

Além disso, as verbas oficiais destinadas ao teatro foram reduzidas consideravelmente. Miroel Silveira, responsável pela fase profissional de Os Comediantes, obteve apenas o uso do Teatro Ginástico, pertencente ao Estado, e a verba de cinquenta mil cruzeiro. Em 1947, quando o grupo já atuava como cooperativa, Os Comediantes Associados, o Estado concedeu apenas trinta mil dos 150 mil cruzeiros solicitados. Já as companhias comerciais, passaram a ser beneficiadas com verbas oficiais que superavam de longe as concedidas às companhias modernas, como a de Dulcina, que recebeu o valor de cem mil cruzeiros, e Procópio Ferreira, cinquenta mil (ibidem,

---

23 Fundado por Sandro Polônio e Maria Della Costa, contando com a participação da atriz Itália Fausta, a companhia realizou produções de peso. O uso do nome TPA foi autorizado por Miroel Silveira. Em 1949, o Teatro Popular de Arte (TAP) mudou-se para São Paulo e, em 1950, inaugurou o Teatro Cultura Artística. Em 1954, alterou seu nome para Companhia Maria Della Costa (TMDC) e construiu uma sala de espetáculos semelhante ao TBC. No cenário paulista dominado pelas produções da casa de Franco Zampari, o grupo fez frente a essa programação cultural e protagonizou a encenação de projetos arrojados. Nos anos 1950, em viagem à Itália, Sandro Polônio e Maria Della Costa contratam Gianni Ratto, membro importante do TMDC e que deixou colaborações importantíssimas na história do teatro brasileiro. Dentre os espetáculos realizados pela companhia os que mais se destacam são *Anjo negro*, *A moratória*, de Jorge Andrade, e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarniere. Sobre a companhia de Polônio e Della Costa ler: Brandão, 2009.

p.147). A redução na concessão de verbas estendeu-se à companhia Teatro Popular de Arte; as várias solicitações feitas por Sandro Polônio e Itália Fausta foram indeferidas pelo governo e, apenas em 1948, foram concedidos sessenta mil cruzeiros (ibidem, p.147).

A restrição na subvenção atingiu outras companhias amadoras, como o Teatro dos Doze, fundando em 1949 por doze estudantes que integravam o TEB, entre eles os atores Sérgio Britto e Sérgio Cardoso. A estreia do grupo ocorreu no Teatro Ginástico, cedido por Paschoal Carlos Magno, uma vez que a casa estava reservada naquela temporada para o TEB. O Teatro dos Doze, contava com projeto de repertórios modernos com a direção do italiano Ruggero Jacobi e do alemão Hoffman Harnish.[24] A companhia não sobreviveu ao primeiro ano, pois além de não conseguir os subsídios requeridos ao SNT, também não obteve autorização do órgão para a prorrogação da temporada no Ginástico. O teatro foi solicitado por Raul Roulien, que pretendia realizar espetáculos de comédias americanas e aventuras, o que acabou não acontecendo. Segundo Sérgio Britto (1996, p.35-6): "Não houve elenco de Roulien, mas nós já estávamos a essa altura sem teatro, lutando por uma subvenção para iniciarmos a nossa viagem ao norte do país. O SNT prometeu, prometeu e só deu a subvenção cinco meses depois, quando o grupo já não existia mais, cada um tentando sobreviver sozinho. O dinheiro do SNT serviu apenas para pagar as dívidas". A falta de casas de espetáculos, os altos aluguéis cobrados pelos arrendatários e a grande rotatividade das peças em cartaz, que comprometiam a qualidade dos espetáculos, eram problemas que se tornaram ainda mais evidentes quando Capanema deixou o cargo. Várias companhias que não conseguiram se manter no mercado carioca transferiram-se para São Paulo.

Esses novos desdobramentos no setor político-cultural afetaram diretamente Os Comediantes que, após o sucesso da temporada paulista de *Vestido de noiva*, em 1944, retornaram ao Rio de Janeiro

24 Encenador que dirigiu *Hamlet* em 1948 para o TEB.

e prepararam-se para profissionalizar a companhia.[25] Neste ínterim, outros poloneses fugidos da guerra, como a atriz Irena Stypinska e o diretor Ziegmunt Turkow, entraram para o grupo. Para Carlos Perry, a profissionalização era uma alternativa, já que a burocracia não liberou verbas para temporada de 1945, que levaria aos palcos a peça *O inspetor*, de Gogol (Perry, 1975, p.33).

A profissionalização ocorreu em 1946, sob a batuta do escritor e crítico teatral Miroel Silveira, por meio da junção com o Teatro Popular de Arte (TAP). Miroel Silveira possuía relativa experiência no teatro comercial, pois durante o ano de 1944 foi sócio de Bibi Ferreira e Carlos Lage, momento em que o impacto de *Vestido de noiva* era muito presente e ele atribuía a reforma ocorrida na década de 1940 a Ziembinski. Suas análises indicavam que faltava a estabilidade de uma companhia profissional para que movimento de renovação se consolidasse.

> A essa altura, os fatos já haviam me evidenciado que o passo para frente que o teatro nacional precisava dar dependia de dois fatores: que Ziembinski, a única pessoa existente no país dotada de tal capacidade técnica [os diretores italianos somente chegariam ao Brasil a partir de 1948], pudesse criar em liberdade e profissionalmente; e que houvesse um empresário que, em termos profissionais, se dispusesse a correr esse risco. Resolvi ser eu esse louco, e durante todo o ano de 1945 permaneci em Santos, com rápidas viagens ao Rio e a São Paulo, procurando inventar as condições para que o salto fosse possível. (Silveira, 1975, p.45)

---

25 Nesse ínterim, Ziembinski, o principal encenador da companhia, seguiu trabalhando com outros profissionais do teatro, como Bibi Ferreira, embora não conste oficialmente a ajuda empreendida por ele aos espetáculos *É proibido suicidar-se na primavera*, de Alejandro Casanova, e *Rebeca*, de Dhaphine Du Maurier. A convite da atriz portuguesa radicada no Brasil, Maria Sampaio, Ziembinski fez a sua primeira participação como diretor no teatro profissional brasileiro com a peça *Família Barrett*, de Rudolf Besier. A peça integrou a programação no horário alternativo, isto é, as segundas-feiras, e ficou em cartaz por cerca de dois meses – embora tenha figurado por um longo tempo na programação, o espetáculo não foi alvo de grandes comentários entre os críticos da época.

Depoimentos de Miroel Silveira (1975; 1974, p.126) dados na década de 1970 reforçam a ideia de que Ziembinski trouxera as mudanças pioneiras que profissionalizaram e modernizaram o teatro brasileiro. Para fundar uma companhia profissional, com repertório moderno, Miroel recorreu aos investidores de Santos e arrecadou cerca de cem contos, quantia inferior àquelas concedidas durante o governo Vargas, mas possibilitou a contratação de Ziembinski para a assinatura do contrato com a companhia Teatro Popular de Arte de Os Comediantes. A nova trupe dependia de verbas e não possuía um local para apresentar as peças, já que todas as salas de teatro do Rio de Janeiro estavam alugadas pelo SNT.[26] A solução, portanto, foi a união dos grupos Os Comediantes e Teatro Popular de Arte, o que deu origem a Os V Comediantes.[27]

O período de profissionalização da companhia não aconteceu de maneira harmoniosa, muito pelo contrário. Há registros de conflitos, principalmente no que diz respeito aos membros que não aceitavam os novos rumos. Luiza Barreto, atriz e jornalista, foi uma das vozes discordantes e o seu desligamento do grupo, durante a fase profissional, deu origem a discursos ofensivos em relação a Ziembinski, intrigas que podem ter sido motivadas pelo diretor tê-la deixando

---

26 O aluguel das casas de teatro realizado pelo SNT era uma medida adotada em 1940 e que pelos dados coletados se estenderam para além da Era Vargas, no qual o órgão utilizava os recursos do governo federal para este fim. Tal medida foi recebida com resistência pelos interessados nas artes cênicas do período, como Brício de Abreu, que denunciava no jornal o mau uso da verba pública, uma vez que defendia a construção de escolas teatrais e salas de teatro com esses recursos. Para o jornalista, quem se beneficiava com os aluguéis eram os arrendatários do teatro, além disso, o aluguel pelo SNT impossibilitava que qualquer companhia particular pudesse trabalhar ou se organizar independente do governo. Sobre essas críticas ao SNT ler: Abreu, jul. 1940, p.1 e idem, out. 1940, p.1.

27 Não se sabe ao certo a mudança do nome do grupo, para a qual apontam duas possibilidades: a primeira é que se tratava de uma supertição e a segunda, que a alteração se deu porque os membros que permaneceram na companhia não queriam se indispor juridicamente com os antigos líderes que se desligaram durante o processo de profissionalização como: Agostinho Olavo, responsável por inserir Ziembinski na companhia, Luiza Barreto e Gustavo Dória.

à margem e considerar que ela "não era uma atriz de grandes recursos" (Fuser; Guinsburg, 1992, p.62). Além da indisposição com Ziembinski, a atriz atacou outras figuras como o ator polonês Samborski e o dramaturgo Nelson Rodrigues.

Autora de artigo contra Ziembinski estampado num dos principais jornais do período, o *Correio da Manhã*, intitulado "Svengeli e suas marionetes", publicado em 1946, Luiza Barreto acusou o diretor de manipular os atores tal como o personagem Svengali, da obra *Trilby,* de George du Maurier, um hipnotizador cínico e agressivo que controlava a cantora Trilby. O objetivo era macular a imagem de Ziembinski, não sem alfinetar o deslumbramento dos brasileiros com ele, que para a atriz era típico da relação entre nativos e europeus no século XVI. A atriz encarava de maneira nociva às influências culturais estrangeiras:

> Foi então que veio a primeira grande subvenção: 160 mil cruzeiros e com ela o gênio polonês. Havia chegado recentemente e trazia grandes ideias, entre elas uma importantíssima, logo posta em prática: "*Um grupo não vale pelo seu conjunto e sim apenas pelo seu diretor que deve possuir poderes de vida e morte sobre seus súdito.*". O *senhor feudal*, nesse caso o diretor, vinha da Polônia, mas os *escravos* eram brasileiros e em sua maioria intelectuais. Que fazer com eles, então, já que eram "insubmissos"? Matá-los artisticamente, é claro. E a obra começou a ser realizada. Svengali entrou em ação. Hipnotizou primeiro os diretores, obra relativamente fácil, realizada individual e separadamente. Depois vieram os atores mais dóceis de manejar: não eram muitos, mas o serviço foi eficiente. Restava o último golpe: jogar fora aqueles que reagiam subconscientemente. Para que não houvesse reação capaz de despertar a consciência dos poucos diretores que eram capazes de ressuscitá-la, foram empregados todos os métodos: primeiro intriga, depois o único infalível, o poder sugestivo do capitalismo: novos diretores entraram, trazendo dinheiro e impondo o afastamento dos rebeldes [...]. *E Svengali tornou-se absoluto. De "diretor" passou a "estrela" de todas as peças.* E agora o público tem o prazer de assisti-lo ao lado de suas "marionetes"

> humanas, manejando-as ali mesmo com olhares e com gestos. É um espetáculo inédito, sem dúvida, e estupendo, observar como um só homem pode estar em cena, representando todos os papéis ao mesmo tempo, com as inflexões, os mesmos gestos e até a mesma maneira estrangeira. (Leite, 1946, p.1, grifos nossos)

Além de taxar Ziembinski de "senhor feudal", "Svengali" e manipulador que tinha a seu dispor "escravos" facilmente levados pelos conhecimentos do diretor, a atriz também o acusa de dar abrigo ao ator Samborski, condenado de morte por traição à Polônia. Samborski era uma das figuras de peso do teatro polonês e atuou com Ziembinski em *Genebra,* a última peça interpretada por Ziembinski na terra natal e que fazia sátira ao nazismo – na peça, papel de Samborski era uma paródia de Mussolini. Quando o exército nazista invadiu a Polônia, ele não fugiu do país a exemplo de vários colegas e cooptou com o regime nazista em troca de ter sua esposa e seu filho salvos (Fuser; Guinsburg, 1992, p.62).

O fato de ter colaborado na divulgação do filme *Heimker* resultou na ira dos atores poloneses da sua geração, e essa colaboração, interpretada como voluntária, o levou a ser condenado à morte pelo tribunal da Resistência em seu país. Samborski fugiu para o Brasil, em 1945, e recebeu ajuda de atores brasileiros, como Labanca, que o escondeu, junto com sua família, no interior do Rio de Janeiro (ibidem, p.59-67). Luiza Barreto soube da traição do ator por meio da atriz polonesa Irena Stypinska, e, ao publicá-la no *Correio da Manhã,* o seu objetivo era manchar a imagem de Ziembinski por introduzir um colaborador dos nazistas no meio teatral brasileiro, isto é, "um homem que não tem escrúpulo em acoitar um criminoso de guerra, talvez absolvido por algum tribunal militar impossibilitado de condenar todos os culpados, mas condenado pelo tribunal de seus próprios companheiros de profissão" (Leite, 1946, p.3).

Não se sabe a dimensão da repercussão alcançada pela publicação, mas é certo que as relações profissionais entre Luiza Barreto e Ziembinski não foram interrompidas, pois os dois trabalharam juntos ainda em outras montagens, como *Doroteia* (1950). A única

consequência dessa publicação que se tem conhecimento foi a fuga de Samborski do Brasil para não ser deportado (Fuser; Guinsburg, 1992, p.65). Em outra ocasião, o alvo da atriz foi *Vestido de noiva*, caracterizado como um texto sem sentido e encenável apenas com as alterações realizadas por Ziembinski. Ela insistiu nessa versão no depoimento à revista *Dionysos*, em 1975, ocasião em que afirmou que o diretor reescreveu a peça "transformando a confusa 'comédia de costumes' carioca em obra de arte expressionista", iniciando, portanto, a "era das reformulações de textos" (Leite, 1975, p.42). Em 1985, em entrevista a Yan Michalski (1995, p.65), repetiu a mesma versão:

> O que aconteceu com *Vestido de noiva* é que a peça era do Nelson, mas Ziembinski a modificou totalmente, porque a peça era uma loucura varrida [...]. Ele e o Santa Rosa com o cenário fizeram *Vestido de noiva* e Nelson aplaudiu. Ziembinski pegava realmente a caneta, mexia; aliás, não precisava mexer muito no texto, porque o texto era muito pobre, eram pequenas frases, então ele fazia o Nelson acrescentar. Ele ensinou ao Nelson, ele fez como um professor de dramaturgia: aqui você acrescenta tal coisa, ali você tira tal coisa. Ele não cortava arbitrariamente porque tinha muita sensibilidade. E o Nelson fazia o que ele mandava.

A declaração de Luiza Barreto Leite causou a ira de Nelson Rodrigues, que se referiu à atriz de maneira agressiva: "Olha aqui, agora um depoimento histórico! Diz a sra. Luiza Barreto Leite que o Ziembinski reescreveu a peça comigo. Acontece, sem nenhuma intenção, [...] que essa senhora mentiu da maneira mais deslavada" (Rodrigues, 1974). E ainda completou de maneira irônica às denúncias da atriz: "Ziembinski só deu uma contribuição no *Vestido de Noiva* que me lembro na mais alta conta que foi 'pois é'. Ele como polonês chegado recentemente achou 'pois é' uma coisa linda. E ele disse: 'Vamos por aqui *pois é* e eu disse põe'" (ibidem). As declarações de Ziembinski (1982, p.172-90), semelhantes às de Nelson, davam conta de que ele interferiu na peça do ponto de vista cênico. Pode-se compreender os ataques de Luiza Barreto como uma

vingança ao ser deixada à margem das glórias do grupo. Sua atitude chama a atenção por se tratar de uma das lideranças do movimento renovador e que se voltou contra este justamente no momento de consolidação do grupo. É evidente que as opiniões quanto ao projeto moderno comportavam dissonâncias e isso, por razões variadas.

A fase profissional de Os V Comediantes encerrou-se em 1947, depois da fracassada tentativa de profissionalização e da criação de uma cooperativa. Ângelo Labanca declarou que o fim resultou de problemas financeiros e conflitos internos (Michalski, 1995, p.113), agravados pelos problemas de saúde de Miroel Silveira. Além disso, cresceu a indisposição dos artistas com Miroel acusado de não ter lhes pago os montantes acordados (Silveira, 1977, p.129). O lamento de Ziembinski (1978, p.172-90) quanto à dissolução do grupo, por sua vez, insistia nas críticas ao governo: "Passamos para outras peças, até que morremos melancolicamente, sem interesse nenhum, nós, Os Comediantes, que éramos o vestígio do primeiro grande movimento teatral". A afirmação remete à última verba pública recebida, inferior à solicitada, e talvez sua intenção fosse uma insinuação ao fato de o governo não oferecer alternativas para a superação da crise.

Em 1948, Ziembinski foi contratado por Sandro Polônio para dirigir o primeiro espetáculo do Teatro Popular de Arte (TAP), *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, peça polêmica, proibida pela censura e liberada poucos dias antes da estreia.[28] Polônio lançou-se na carreira de empresário após o fim de Os Comediantes, com o espólio da antiga companhia, isto é, alguns refletores e outros objetos de cena, e recorreu a Miroel Silveira para utilizar o nome da companhia que o santista criara, o Teatro Popular de Arte. A escolha do texto era um projeto audacioso e arriscado, as obras de Nelson Rodrigues, com suas peças polêmicas, não tinham caráter comercial e passaram a ser

---

28 Segundo Brandão (2009, p. 177), a Companhia era uma herança direta de Os Comediantes por dois movimentos, primeiro alguns integrantes do antigo grupo fizeram parte do TAP e, segundo, pela escolha do texto *Anjo Negro*, que estava nos planos da companhia para ser encenado.

rotuladas por Rodrigues de "teatro desagradável".[29] Apenas o TAP aceitou encenar a peça, que foi um escândalo, digno de intensos debates nos jornais a favor e contra a censura do texto. Sandro Polônio soube utilizar esse clima sensacionalista para fazer propaganda do texto.

Nesse sentido, ao incentivar a querela nos periódicos, o empresário fez uso de recursos semelhantes aos mobilizados por Nelson Rodrigues quando da realização de *Vestido de noiva.* O motivo da proibição era a crítica à falsa "democracia racial brasileira" e o "embranquecimento forçado", pois o racismo permanecia de maneira velada nas relações sociais desde o período colonial. O texto, escrito em 1945, só foi produzido dois anos depois. Segundo Medeiros e Pereira (2012, p.209):

> Nelson contestava a ideologia da democracia racial brasileira, extrapolando o conflito que permaneceu nas relações sociais e no imaginário, não só pelo desprezo e pela segregação promovidos pelos brancos, mas também pela introjeção da percepção de inferioridade por parte de negros, pelo ressentimento e pelo desejo de vingança que essas experiências perpetuaram e [que] podem levar a extremos.

A liberação da peça só foi possível graças à intervenção do padre Leonel Franca,[30] versão diversa da proposta por Brandão (2009), segundo a qual a autorização para encená-la resultou de estratégia traçada por Sandro Polônio, que pediu ao autor para retirar todas as rubricas e submeteu o texto ao ministro da Justiça, que deu sua autorização.[31] Porém, mesmo após a liberação do ministro, a censura

29 Termo cunhado por ele em entrevista concedida à revista *Dionysos* em 1949.

30 Teólogo jesuíta, consultor dos bispos brasileiros e fundador da PUC (Castro, 1992, p.202).

31 No livro o *Anjo pornográfico*, consta que Polônio e Nelson se dirigiram ao aeroporto para entregar o texto ao ministro, e que Nelson conseguiu a proeza de entregá-lo antes da viagem por portar a carteira de jornalista. Cabe destacar aqui também a versão de Maria Della Costa sobre a liberação: "Se não houvesse a estreia [de *Anjo negro*] estaríamos perdidos e falidos. Foi aí que o Sandro teve um estalo de gênio. Relendo a peça, percebeu que as rubricas eram muitíssimo mais fortes que os diálogos. Tinha uma rubrica que era assim: 'A filha senta-se

impôs restrições à realização. A comissão cultural, responsável pela seleção do repertório no Teatro Municipal, proibiu que o protagonista fosse um ator negro. Restringia-se, dessa forma, o objetivo do autor em criticar a falsa "democracia racial". Segundo Nelson, até mesmo o diretor da peça, Ziembinski, "votou" por um intérprete branco de rosto pintado (Castro, 1992, p.204). Assim, o ator Abdias do Nascimento, líder do Teatro Experimental do Negro, foi substituído por Orlando Guy, não se realizando, portanto, o objetivo do autor. Apenas Pascoal Carlos Magno manifestou-se contrário à substituição do ator, evidenciando que o tema era um tabu até mesmo entre os integrantes do meio artístico e jornalístico.

O espetáculo dividiu a crítica carioca, e Pascoal Carlos Magno (1948) foi um dos poucos a render elogios à produção na sua seção do *Correio da Manhã*. Argumentou que *Anjo negro* foi "um espetáculo de beleza plástica inesquecível", resultado que para ele foi possível porque Ziembinski "substituiu a interpretação e o texto pela encenação", que garantiu relativo sucesso de público, permanecendo na programação do Teatro Fênix por mais de um mês.

No final da década de 1940, Ziembinski ainda esteve às voltas com vários projetos, com destaque para o trabalho realizado junto aos Artistas Unidos, grupo fundando em 1946, por Henriette Morineau e por dois de seus alunos, Carlos Brant, bancário, e Helio Rodrigues, médico. Nessa companhia, Ziembinski dirigiu *Medeia*, de Eurípides, encarregando-se dos cenários e figurinos, e *Uma rua chamada pecado*, de Tennessee Willians, dois grandes sucessos de crítica e público. Acrescente-se a sua atuação junto aos amadores pernambucanos Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) e Teatro Universitário de Pernambucano (TUP), a direção de *Doroteia*,

---

no colo do pai, que, excitado, alisa o bico dos seios da menina pura'. (Risos) Tirando a rubrica, o diálogo ficava até história da carochinha. Que ele fez? Datilografou toda a peça e correu para o aeroporto, pois sabia que o ministro da Justiça, Edgar Brasil, iria viajar no último voo para o Belém do Pará [conseguiram entregar a peça ao ministro no momento do embarque e ele liberou o espetáculo]" (Costa, apud Khoury, 2002, vol. V, p.86). Cf. também Brandão, 2009, p.180 e Castro, 1992, p.202.

de Nelson Rodrigues, e a criação da sua própria companhia, Produções Artísticas Ziembinski, de curta duração e que produziu apenas dois espetáculos no Teatro de Bolso: *Assim falou Freud*, de Antoni Cwojdzinski, e *Adolescência*, de Paul Vanderberghe.

O projeto de renovação teatral, iniciado nos anos 1930, consolidava-se em 1948 com as realizações de *Anjo negro*, *Medeia*, *Um bonde chamado desejo* e *Hamlet*. Dessas peças, a única que não contou com a direção de Ziembinski foi *Hamlet*, produzida pelo TEB, sob a direção de Hoffmann Harnisch. Segundo Maria Della Costa (apud Khoury, 2001, vol. V, p.92), nesse período, Ziembinski era a figura central do teatro realizado no Brasil, portanto, tê-lo nos projetos era garantia de qualidade.

O convite de Henriette Morineau a Ziembinski para dirigisse *Medeia* era uma exceção, pois ela mesma se ocupava dessa função. O trabalho selava laços profissionais e de amizade entre eles, ícones da sua geração, pelo trabalho arrojado nos palcos e graças ao papel que exerceram na formação de atores. Sobre a importância deles para as artes cênicas brasileiras, Pascoal Carlos Magno (apud Khoury, 2001, vol. V, p.92) assinalou que "com *Medeia*, que é um dos mais belos espetáculos do nosso teatro, fica a nossa cultura devendo mais um grande serviço aos estrangeiros ilustres: à sra. Henriette Morineau e ao sr. Ziembinski". Embora Morineau tenha desempenhado importante papel como diretora, revelando atrizes como Fernanda Montenegro, para Décio de Almeida Prado (2001b, p.42), a atriz apenas não "podia competir com Ziembinski em imaginação e originalidade de visão".

Na trajetória desses dois estrangeiros verifica-se um fato curioso: Ziembinski, ao longo de sua carreira, foi motivo de pilhérias e críticas pelo seu sotaque, porém Morineau nunca teve esse problema. O polonês, mesmo acumulando intensa convivência com brasileiros no trabalho junto às companhias, seguia com problemas na pronúncia do português, marcada pelo sotaque e por pausas demoradas que, segundo os críticos, faziam parte das suas marcações e que também poderiam ser entendidas como adaptação ao idioma. Interessante notar que o comentário negativo não era extensivo à atriz Henriette

Morineau, que nunca perdeu a dicção de sua língua materna, o francês. Segundo Heloísa Pontes (2010, p.123), o sotaque de Morineau era um charme, em um meio que tinha a França como um centro cultural irradiador:

> O forte acento de Morineau, que até o final da vida falou português com sotaque, longe de um impeditivo, foi um "charme" que ela jamais deixou de explorar. Sinal eloquente da centralidade que a França e sua língua ocupavam no imaginário dos círculos culturais da época e da rápida incorporação de seus representantes entre eles. Sinal inequívoco também da assimetria que pontuava as relações internacionais entre as elites brasileiras e francesas, especialmente no âmbito das trocas linguísticas. Se falar português com sotaque francês podia ser "chique", "refinado" e "elegante", o inverso era o contrário de tudo isso com sinal bastante negativo.

Não eram poucos os que consideravam Ziembinski melhor diretor que ator. Tal alusão negativa pode ser compreendida pela perspectiva de que, ao contrário da cultura francesa, tida como positiva, a polonesa não foi recebida com apreço no Brasil, muito pelo contrário, os imigrantes provenientes desse país, concentrados no Paraná, foram chamados pejorativamente de polacos.

Jayme Costa também atacou Morineau, em função de considerar nefasta a influência estrangeira no nosso teatro. O motivo da querela entre o porta-voz da Praça Tiradentes e os representantes do teatro moderno extrapolou a disputa pelo mercado e foi estimulada pela condecoração da atriz Henriette Morineau com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul,[32] em 1949, a mesma recebida por Ziembinski em 1952:

> Foi justamente entre Morineau e Jaime Costa que se deu a maior briga da época, capaz de ilustrar o confronto entre modernos e antigos, em falta de nomenclatura melhor. Nos jornais, em especial através da coluna do crítico Brício de Abreu, que parecia estimular

32 Condecoração concedida a estrangeiros no âmbito das relações exteriores.

> a cizânia, e em panfletos assinados ou não, que, tudo, indica, foram distribuídos na cidade, a guerra ferveu. Um ponto nevrálgico foi a concessão, em 1949, da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, combatida por Jaime Costa porque, a seu ver, não montava autores nacionais e não conhecia o teatro brasileiro. Para ele, que era conhecido no meio teatral como o "rei da bronca", era preciso repetir até a exaustão: "nada deve o teatro brasileiro à senhora Morineau". (Brandão, 2009, p.109)

Essa querela evidencia que as disputas e tensões que atravessavam o meio cultural carioca intensificaram no decorrer da década de 1940. O ambiente conflituoso explicava-se não apenas por divergências frente às concepções estéticas, mas também pela sobrevivência num meio que continuava atrelado às raízes teatrais do século XIX.

Outro acontecimento que nos revela as dificuldades para a manutenção das companhias modernas no Rio de Janeiro ficou conhecido como a Greve do Teatro Fênix, que ocorreu em julho de 1948 e tinha como objetivo resistir às regras abusivas aplicadas aos alugueis dos teatros. A greve envolveu os membros do Teatro Popular de Arte (TAP) e recebeu apoio de Ziembinski, Henriette Morineau, Procópio Ferreira entre outros. O grupo foi ameaçado de despejo, pois a bilheteria não havia rendido o valor estipulado pelo contrato com o arrendatário. A trupe recusou-se a sair da casa e acampou. O político Café Filho envolveu-se e levou a discussão dos preços dos aluguéis dos teatros e da expulsão da companhia para a Câmara dos Deputados. A sua interferência e a movimentação dos artistas garantiram que a justiça desse a posse do teatro à companhia de Polônio, que aí permaneceu com as apresentações. Porém, frente ao fracasso das duas últimas peças, em dezembro, o arrendatário Vital Castro conseguiu reaver a casa de espetáculos. O desfecho da ocupação do Fênix levou a companhia rumo à São Paulo em busca de novas possibilidades.[33]

33 Esse fato levou ao rompimento entre Nelson Rodrigues e Sandro Polônio. O estranhamento entre o dramaturgo e o empresário deveu-se ao fato de Rodrigues

Durante a década de 1940, Ziembinski esteve às voltas com as principais companhias que transformaram o cenário teatral carioca. O convite para trabalhar nelas deveu-se, além da fama que as suas produções alcançaram, à rede de relações que o polonês criou desde o momento em que se estabeleceu no Rio de Janeiro. A sua passagem de um projeto a outro, sem se fixar em nenhuma companhia, pode ser compreendido sob a óptica financeira e estética: a primeira, porque o diretor vivia das produções teatrais e não poderia aguardar o intervalo entre os espetáculos; e, a estética, porque ele não se vinculou às comédias ligeiras, embora essas produções fossem mais rentáveis.[34]

Em 1949, o médico Waldemar Oliveira, fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), depois de convidar Zygmund Turkow e Adacto Filho, estendeu a proposta para Ziembinski dirigir e atuar na companhia.[35] A peregrinação desses diretores estendia

não manifestar apoio à greve empreendida pelo Teatro Popular de Arte. Nelson Rodrigues alegava que não aderiu à greve, pois foi ele que assinou o contrato de aluguel para aquela temporada e seu irmão Mario Filho foi o responsável por emprestar a Polônio o capital para pagar a locação. Desse modo, não faria sentido que ele se colocasse contrário a um contrato que ele mesmo assinou. Por outro lado, Polônio acreditava que, por ter se aventurado a encenar *Anjo negro*, Nelson tinha obrigação de apoiá-lo na contenda (ibidem, p.195-219).

34 Ziembinski teve duas experiências no teatro comercial. A primeira foi com Odilon Azevedo, marido de Dulcina, que contratou Ziembinski para dirigir *Os homens*, de Louis Ducreux – a peça, que, apesar de bem aceita pela crítica, permaneceu em cartaz apenas quinze dias. A segunda foi a direção de *Revolta em Recife*, de Alceu Marinho Rego, projeto coordenado pelo ator português Chianca de Garcia, grande nome do teatro de revista que viabilizou o apoio dos principais nomes da intelectualidade da época por acreditar que essa ação garantiria o êxito da peça. Porém, o texto ficou muito aquém da expectativa do público e não resistiu na programação carioca mais de nove dias. A produção feita em parceria com Odilon resultou em um texto moderno, embora comercial, e a atuação de Ziembinski no teatro de revista, junto a Chianca, não se estendeu mais do que alguns dias na direção do espetáculo. Assim, fica evidente sua preferência por textos estrangeiros modernos, nos quais podia exercitar suas técnicas.

35 O grupo foi herdeiro do teatro pernambucano Gente Nossa, fundado em 1930. O TAP surgiu em 1941, dentro da Sociedade de Medicina de Pernambuco, com a realização de peças feitas sob a orientação de Waldemar Oliveira com

para o nordeste do país as inovações nos moldes do movimento ocorrido na então capital federal. Contratado para dirigir três peças para o TAP, *Nossa cidade*, de Thorton Wilder, *Pais e filhos*, de Bernard Shaw, e *Esquina perigosa*, de J. B. Priestlley, seu trabalho foi muito além. Durante os dez meses de permanência em Pernambuco, Ziembinski deu aulas de encenação para os alunos da Faculdade de Direito e produziu com o Teatro Universitário de Pernambucano (TUP) dois espetáculos: *Além do horizonte*, de Eugene O'Neill, e *Fim de jornada,* de Robert Sheriff. Suas peças suscitaram avaliações divergentes na imprensa pernambucana, mas a maior parte dos periódicos destacavam aspectos positivos, principalmente em relação às novas técnicas de atuação e na formação dos amadores. O movimento amador pernambucano agregou traços importantes para a cultura brasileira ao acrescentar em suas apresentações temas originários do cordel, movimento vigoroso que revelou, anos mais tarde, o dramaturgo Ariano Suassuna. Cabe destacar que foi durante a sua incursão pelo nordeste que Ziembinski recebeu a alcunha de "Zimba" por um dos intérpretes amadores, forma carinhosa de tratamento que lhe acompanhou por toda a carreira.

Encerrada a temporada pernambucana, Ziembinski retornou ao Rio de Janeiro, em 1950, com recursos suficientes para montar sua própria companhia, a Produções Artísticas Ziembinski. A brevidade do empreendimento esteve relacionada aos problemas que o teatro carioca passava, além do fato de Ziembinski ter recebido o convite de Zampari para integrar o TBC. Quando trabalhava no espetáculo da sua companhia, *Assim falou Freud*, ele foi contratado por Luiza Barreto para dirigir a peça *Doroteia*, de Nelson Rodrigues,[36]

---

outros colegas de ofício e suas esposas, que costumavam representar comédias de costumes. O aperfeiçoamento da companhia deu-se a partir de 1944, com a contratação de diretores como: Zygmunt Turkov, Adacto Filho, Willy Keller e Ziembinski. O grupo existe até os dias atuais e realizou, ao longo de sua existência, produções significativas (cf. Pontes, J., 1990).

36 Frente às acusações da atriz, resta explicar o porquê do convite e que tipo de relação que se estabeleceu durante a produção. Talvez Luiza Barreto tenha contratado Ziembinski devido às dificuldades que a obra apresentava. Quanto aos

que enfrentou problemas pela censura e foi considerada de vanguarda para a sua época, por ser um texto que adentrava o universo do expressionismo e do surrealismo, além de utilizar elementos carnavalescos, que foram retomados pelo Teatro do Absurdo, sucesso na década seguinte.[37] Contudo, a obra rodriguiana foi um fracasso de público, houve quem atribuísse o fracasso à encenação de Ziembinski, pois a obra foi escrita como farsa e, nas mãos do diretor, tornou-se uma tragédia, embora a plástica do espetáculo, garantida pela iluminação, tenha arrancado elogios (Castro, 1992, p.217-8).

O convite de Zampari não era uma novidade. Antes da inauguração do TBC, o empresário italiano procurou Ziembinski para integrar o projeto. Segundo Miroel Silveira (1977, p.50), foi a temporada de *I,* em São Paulo, que despertou o interesse de Zampari no diretor polonês, quando o TBC não passava de uma ideia:

> [...] por mais de uma vez nesta temporada de 1947, recebi Zampari em minha casa e de minha irmã Isa Silveira Leal para discutirmos em conjunto com Ziembinski a possibilidade de o ensaiador polonês vir a São Paulo de avião nos fins de semana a fim de preparar um elenco que Zampari pretendia fundar, agrupando em elementos do amadorismo paulista. Os fatos acabaram não se passando assim, em virtude da dissolução de Os Comediantes no Rio, o que deve ter levado Zampari a optar pelo caminho que acabou escolhendo, o de fundar o TBC da forma pela qual fundou, inicialmente sem diretores estrangeiros, e finalmente a importação em massa dos compatriotas italianos.

---

atritos com Nelson Rodrigues, presume-se que ocorreram depois da produção de *Doroteia*.

37 O texto narrava a história de Doroteia, ex-prostituta que, após a morte de seu filho, decide regenerar-se e vai morar com suas três tias, castas e feias, que, para não cair em tentação sexual, não dormiam. Para conseguir abrigo, Doroteia tem de trocar sua exuberância e sua beleza por feiúra e o puritanismo do ambiente. A peça, que associava o sexo a degradação moral feminina, abordava a negação do corpo, da sexualidade e do amor, deste modo, o único personagem masculino da farsa era o noivo representado por um par de sapatos.

Ao longo dos anos, Zampari fez várias propostas e, em 1949, início da fase profissional do TBC, ele delegou ao seu irmão a tarefa de ir até o Rio de Janeiro e negociar com Ziembinski. Em depoimento, ele afirmou:

> Em 1949, Franco Zampari mandou seu irmão dizendo que há uma entidade em São Paulo, que queriam fazer um teatro, e perguntando se eu não queria vir. Eu não podia, gostava muito do Rio de Janeiro. São Paulo é uma parada dura, sabe? [...] Embora não deva ser injusto, é preciso dizer que tive experiências teatrais importantíssimas na minha vida em São Paulo, mas nem por isso estou saudoso por voltar para lá. Então ele procurou me convencer de que era um movimento novo, que eles precisavam de mim, não sei o quê. Eu disse: "Não, vocês façam o movimento novo aí e eu vou ficando por aqui". (Ziembinski, 1982, p.183)

A resistência de Ziembinski durou pouco e, em 1950, ele passou a integrar o projeto do Teatro das Segundas-Feiras. A princípio, Ziembinski revezou-se entre as duas capitais, mas frente às condições financeiras e de trabalho oferecidas pelo empresário, Ziembinski aceitou o contrato para fazer parte do núcleo central daquela empresa:

> [Zampari] Mandou um recado: "Eu quero que você venha com a sua companhia fazer espetáculos às segundas-feiras". Ai ele deu a cartada certa, com aquele ar charmoso de um grand seigneur que só ele tinha: "Vou te dar três mil cruzeiros por cada espetáculo que a sua companhia apresentar às segundas-feiras". Pois é, naquele tempo, isso era uma fortuna. Ele pagava tudo. Pagava o hotel. Ah! Então fomos. E incrível que foi um sucesso fabuloso. (ibidem, p.183)

Ele partiu para São Paulo para encabeçar a programação do horário alternativo da casa da rua Major Diogo. Em maio de 1950, Zampari ampliou o contrato de Ziembinski, para que ele permanecesse em São Paulo por mais dois meses, visto que o dono do TBC

havia demitido Ruggero Jacobi. Anos mais tarde, Ziembinski declarou que Zampari confidenciou que o desentendimento ocorreu devido à retirada de cartaz da peça *Ronda dos malandros*, de John Gay, dirigida pelo italiano e que fazia sucesso, mas desagradava a burguesia paulista. Temendo indispor-se, resolveu suspender o espetáculo. "Eu vou tirar a peça de cartaz porque os meus amigos grã-finos se sentem ofendidos com o espetáculo" (ibidem, p.183). Nos palcos do TBC, Ziembinski recebia somas muito maiores do que as provenientes de produções independentes ou em outras companhias, razão pela qual permaneceu por longos anos em São Paulo, vinculando-se à primeira experiência de teatro empresarial no Brasil. Aqui ele deparou-se com um cenário distinto do Rio de Janeiro, no qual imperava o mecenato e despertava uma crítica especializada.

A construção da imagem de Ziembinski por meio da memória de seus pares.

Para compreender o processo de criação da imagem de Ziembinski, o *corpus* privilegiado foi o depoimento de alguns de seus pares concedidos ao SNT, editados na série *Depoimentos* ou publicados na revista *Dionysos*. Também são valiosos os depoimentos coletados para o projeto *Depoimentos para a posteridade*, coordenados pelo Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), as biografias escritas para a Coleção Aplausos e as entrevistas realizadas pelo jornalista e ator Simon Khouri, que integraram a coleção Bastidores e Atrás da Máscara. Optou-se por analisar como figuras de proa da cena nacional entendiam o trabalho do encenador Ziembinski e como as técnicas aplicadas por ele influenciaram nas suas atuações. Os escolhidos que trabalharam com ele entre as décadas de 1940 e 1950 foram: Cacilda Becker, Maria Della Costa, Nicette Bruno, Tônia Carreiro, Paulo Autran, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Leonardo Villar, Nydia Lícia e o diretor Antunes Filho. A única exceção dos depoentes

escolhidos é Cecil Thiré, filho de Tônia Carrero, que atuou sob a direção de Ziembinski na década de 1960.[38]

Nos depoimentos, enfatiza-se a sua postura como um diretor atento, que explicava em minúcias a encenação e que não dava margens para o ator criar o personagem sem sua interferência, posicionamento que foi caracterizado como ditatorial por alguns. Porém, a afirmativa dominante é a de tomar Ziembinski como um "mestre", afinal, ele orientava o intérprete de forma precisa, o que pode ser explicado pelo fato dele ser também um ator, além disso, contribuiu para a construção dessa imagem o fato dele dominar o espetáculo no todo, desde o estudo do texto, passando por cenário, figurino, maquiagem e iluminação, que encantavam atores, críticos e público.

Ao analisar os depoimentos para o SNT, verifica-se que os entrevistados sabiam que produziam um documento para a história do teatro, além do fato deles serem escolhidos para configurar uma forte legitimação. Assim, ao expressar as suas perspectivas, opiniões e experiências, contribuíram para a constituição e a defesa de um dado projeto estético, modelo que, nos anos 1960 e 1970, foi questionado e combatido por aqueles que defendiam a estética nacional-popular, conforme já foi mencionado. Compreende-se, assim, que os discursos desses atores realizados em meados dos anos 1960 e 1970 não eram neutros, carregavam visões de mundo e influências do contexto e do meio em que viviam, isto é, eram produtos que correspondiam a um determinado lugar e a uma formação social. Além disso, quando da realização dessas entrevistas, os atores já tinham carreira consolidada e conheciam o trabalho de outros diretores estrangeiros que por aqui passaram, como os italianos Ruggero Jaccobi, Adolfo Celi, Flaminio Bollini, Luciano Salce e o belga Maurice Veneau. E, evidentemente, os atores haviam ampliado as suas percepções quanto às técnicas de encenação e podiam comparar diretores e suas diferentes perspectivas.

---

38 Optou-se por não deixar de fora as suas considerações sob a direção de Ziembinski pela elucidação que faz das contribuições do diretor à sua carreira – o depoimento se assemelha pelos àquele de atores dirigidos em Os Comediantes e no TBC.

Cacilda Becker manteve relações estreitas com o diretor, que perpassaram toda a sua trajetória no teatro. Quando conheceu Ziembinski, ela tinha uma carreira que somava experiências nos teatros amadores do TEB e GUT e em companhias comerciais como a de Raul Roulien. Embora tivesse relativo contato com projetos inovadores na cena teatral, em carta a sua mãe e irmãs, argumentava quão árduo era o trabalho para corresponder às expectativas de Ziembinski e de Os Comediantes:

> Minhas queridas. Tenho vivido uma correria doida, Ziembinski quis tudo decorado e dói uma luta! [...] Eu estava apanhando do Ziembinski, mas agora, hoje por sinal, fizemos ensaio sem papel (sem o texto na mão). Brilhei gente! Não ouvi uma reprimenda e olhem lá – Cacilda Becker!!! Fui aplaudida e Ziembinski disse que não tinha nada a corrigir. Fiquei feliz! Para mim acabou o tabu Comediantes!!! (Becker apud, Prado, L. A., 2002, p.234)

Ziembinski era lembrado como a maior influência na formação da atriz. Walmor Chagas (apud Khoury, 1984, p.411) corroborou a versão da esposa, embora admita que, a princípio, ela tenha sido rejeitada pelo diretor que, em certa ocasião, afirmou que ela nunca seria atriz. A afirmação de Ziembinski seria relembrada como pilhéria muitos anos depois:

> Estávamos uma noite em um café que se chamava Petrônio, em Copacabana, onde se reunia o grupo de Os Comediantes. Estávamos Tito, eu e outras pessoas que atuavam conosco, que não me lembro agora... E estava o Ziembinski, que me olhou profundamente. Eu não comia o que ele queria... E talvez porque eu não comesse o bife que deveria comer ou porque chegasse atrasada ao ensaio, ele me disse: "Você não vai ser atriz". (Becker, 1966)

A crítica negativa do diretor foi recebida por Cacilda (ibidem) com certo temor e apreensão: "Mas devo justamente ao Ziembinski uma grande parte da minha vida, do que eu adquiri de

conhecimentos teatrais. E talvez tenha sido justamente esse um dos botões que ele tenha apertado para me estimular [...]. Porque Ziembinski disse: 'Você não vai ser uma atriz', mas depois fez de mim uma atriz". O afeto entre os dois dentro e fora dos palcos, bem como os conflitos durante a carreira, selou os laços de amizade e admiração mútua, a ponto de Ziembinski dizer que era "uma espécie de alma companheira da Cacilda" (Ziembinski, 1982, p.185). Ela sempre se referiu a Ziembinski, em tom respeitoso, chamando-o de "senhor" e atribuindo-lhe o papel de "mestre". Em 1965, em entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), defendeu o projeto estético de Os Comediantes, consolidado pelo TBC, e não economizava em relação a Ziembinski, que deveria se tornar "patrimônio nacional", cabendo ao governo preservar a sua história e financiá-lo, para que pudesse dar aulas de teatro para formar novas gerações de atores e diretores: "o estado tinha que tombá-lo [...] porque é um homem que pode ensinar a representar" (Becker, 1967). Cacilda (ibidem) não o considerava importante apenas para a sua formação, mas de toda uma geração: "Na época de Os Comediantes se dizia 'são todos ziembinskizinhos' os ziembinskizinhos deixaram de ser ziembinskizinhos e hoje já são Jardel Filho, Maria Della Costa, Paulo Autran todos deixaram de ser ziembinskizinhos, mas todos devem muito ao Ziembinski porque todos aprenderam a representar com o seu Ziembinski".

Ela esforçou-se para negar a imagem de que todos eram imitadores de Ziembinski, num momento em que ele era um dos alvos dos ataques desferidos pelos que abraçavam projetos como o Arena, Opinião e Oficina. Assim, ao depor para o projeto intitulado Depoimentos para a Posteridade, ela bem sabia o significado dos seus argumentos e lutava pela preservação da sua imagem.[39] O polonês foi o responsável por dirigi-la em um dos trabalhos de maior êxito de sua carreira, *Pega-fogo,* em que a atriz, com quase 30 anos, deu vida a um garoto pobre de cerca de 14 anos. Foi um sucesso de interpretação e de público, com plateias lotadas no Brasil e no exterior.

39 Verifica-se portanto a fabricação da imagem de Ziembinski por meio dos seus pares. Cf. Certeau, 1982, p.94.

"Ela [Cacilda Becker] não pôde mais largar, todo mundo queria ver *Pega-fogo*, não uma vez, mais dez, vinte vezes. *Pega-fogo* saiu das segundas-feiras experimentais e quase dez anos depois a fizemos em Paris, no Uruguai." (Ledesma, 2004, p.34)

A década de 1940 também marcou a parceria entre Maria Della Costa e Ziembinski em trabalhos importantes na vida da atriz, primeiramente em *Vestido de noiva*, na remontagem de 1947, que contou com ela, Cacilda Becker e Olga Garrido, e também na representação de *Anjo negro*. A modelo e manequim que iniciou a carreira de atriz na companhia de Bibi Ferreira afirmou ter aprendido as técnicas exigidas em seu ofício sob as orientações de Ziembinski e Itália Fausta. Segundo ela: "Ziembinski me impregnou com a exata noção do que era teatro. Quando me dirigiu em *Vestido de noiva*, na montagem feita no Teatro Municipal de São Paulo, me senti como um músico no meio de uma orquestra sinfônica, em que todos eram regidos com precisão matemática e harmoniosa" (Costa, apud Khoury, 2001, vol. V, p.80).

A fala de Maria Della Costa qualifica o trabalho de Ziembinski como pautado pelo rigor e pela sofisticação. Durante sua participação em Os V Comediantes, Maria Della Costa conheceu Sandro Polônio, seu marido e companheiro para a vida toda. A relação que começaria nesse período, segundo a atriz, foi incentivada pelo diretor: "homem sensível e inteligente, percebeu que existia entre eu e Polônio algo muito especial e começou a nos atiçar durante os ensaios, provando certas situações[...]" (ibidem, p.72). Os laços de amizade estabelecidos nessa época marcaram a trajetória da atriz e de Polônio e lhes renderam parcerias de sucesso com o diretor.

O relacionamento amistoso entre Cacilda e Maria Della Costa com Ziembinski, não se repetiu com Tônia Carrero. No início de 1950, Ziembinski foi contratado por Fernando Barros para dirigir dois espetáculos: *Amanhã se não chover*, de Henrique Pongetti, e *Helena fechou a porta*, de Acciolly Netto,[40] comédias escritas por

40 De origem portuguesa, mas naturalizado brasileiro, Fernando Barros desempenhou várias funções ao longo da vida: produtor, diretor de fotografia da

destacados jornalistas cariocas. Foi a primeira vez que Ziembinski trabalhou com Paulo Autran e Tônia Carreiro. O desentendimento entre Tônia e Ziembinski iniciou quando o diretor não a integrou ao elenco de *Anjo negro*. Ziembinski desencorajou vários atores a prosseguir na carreira, alguns superaram o vaticínio e tiveram estreita relação profissional com o diretor, caso de Cacilda e Cecil Thiré, outros nunca esqueceram a avaliação negativa, a exemplo de Raul Cortez e Tônia Carrero.[41] Segundo Carrero:

> Justamente por ocasião de *O anjo negro*, o diretor Ziembinski já havia escolhido a Nicette Bruno para um dos papeis, mas fui me apresentar assim mesmo, porque a Nicette sempre teve o físico mais delicadinho que o meu. Eu era alta, a Nicette pequenininha, e o papel era o de filha de Maria Della Costa, que é uma mulher alta. *Entrei no palco para o Ziembinski me ver – eu era fã dele e sempre que o via ficava trêmula e inquieta – e quase cumprimentei o mestre de*

---

empresa cinematográfica Vera Cruz, consultor de beleza e, segundo alguns, maquiador. Foi o responsável pela produção da carreira de Maria Della Costa, de quem foi marido, e de Tônia Carrero. Encerrou sua carreira como editor de moda da revista *Playboy.*

41 O ator Raul Cortez, ao ser questionado pelo então editor-chefe do *Jornal da Tarde* no programa *Roda Viva*, em 1987, se algum diretor havia lhe dito que não seria ator, afirma que sim e narrou que nunca superou o fato de Ziembinski não só assevera que não tinha talento para o teatro como ainda lhe arrumou emprego de vendedor de fósforos com finalidade publicitária: "Teve vários [*sic*] [diretores que lhe disseram que ele não seria ator]. [risos] Teve um que me marcou muito, agora ele está morto [Ziembinski]! Eu nunca o curti muito exatamente por causa disso... Foi porque eu estava muito preocupado, não sabia o que fazer e estava meio desempregado... porque, quando decidi fazer teatro, larguei todo o meu trabalho, larguei faculdade e tal e não estava dando certo. Então fui procurá-lo, pedir: 'Poxa, o que devo fazer?'. Aí [Ziembinski] disse: 'Você não tem talento absolutamente nenhum, mas eu te arranjo um emprego!'. E o emprego que me arranjou foi em uma companhia, de vendedor de fósforos. Sabe esses fosforozinhos que fazem publicidade? Então! Fui lá, eles me deram aquele mostruário enorme com aquilo, umas caixinhas de fósforo, e me deram um setor que era para fazer, que era na rua Augusta. Da [rua] Jaú para cima, até a [avenida] Paulista. Então comecei a entrar naquelas lojinhas para vender os fósforos. [risos] Na terceira, acho, deixei tudo lá, virei as costas e fui embora! Resolvi fazer teatro apesar de tudo!" (Cortez, 1987).

> *joelhos.* Ele havia feito um trabalho notável dirigindo várias peças de Os Comediantes e *revolucionou o teatro brasileiro com seu espetáculo Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Quando me viu, olhou com indiferença e, na frente de todo mundo, Ziembinski gritou: "Essa mulher, nunca!". Recebi muito não pela cara. (Carrero apud Khoury, 2001, vol. VI, p.49, grifos nossos)

O mais interessante nas memórias de Tônia Carrero é a menção da tentativa de reverência ao diretor, indício de que, já em 1948, havia uma aura em torno de Ziembinski. Essa declaração contribui para evidenciar o quanto o trabalho junto de Os Comediantes foi fundamental para criar uma espécie de veneração ao seu trabalho. A recusa inicial, porém, gerou tensões que acompanharam os dois em seus encontros profissionais, o que não mudou a admiração de Tônia por aquele que sempre considerou um mestre. É o que aconteceu em *Amanhã se não chover...*, de Henrique Pongetti:

> Ziembinski queria que eu fizesse o papel da princesa, pois a Francesa era uma mulher de mais idade, quieta, acomodada e que vivia fazendo crochê. Como a Francesa ficava mais tempo em cena, cismei que queria fazer esse papel, e o *Ziembinski teimou que não, que ele era o diretor, tinha responsabilidade e sabia muito bem o que era melhor para o espetáculo. Então eu disse que ele era o diretor, mas quem mandava na companhia era eu*, que iria fazer a Francesa de qualquer maneira e ponto final. Houve então uma reunião de cúpula [*ri*] entre o Paulo Autran, que não disse uma palavra, o Ziembinski, o Fernando Barros, que fazia todas as minhas vontades, e eu*, uma idiota que não entendia nada de nada.* Que ridículo, onde se ia discutir a minha vontade. *Quem era eu para enfrentar uma sumidade como Ziembinski por causa de um capricho tolo?*! Resultado: ganhei a parada, e o Ziembinski, magoado, se desinteressou completamente da minha personagem e me deixou livre para fazer o que eu bem entendesse. (ibidem, p.60, grifos nossos)

O que estava em jogo era mais que um capricho de Tônia, era a relação de poder da primeira atriz que queria ver a sua vontade prevalecer sobre Ziembinski, enquanto este deixava claro que a perspectiva do diretor era superior às demais. A contenda foi vencida por Tônia Carrero e esse caso nos revela as complexidades do período, pois companhias que pretendiam ser modernas, frequentemente, recorriam a uma estrela para consolidar a imagem do grupo. Assim, não eram apenas disputas de egos entre uma atriz e seu diretor, por trás dos episódios estavam os conflitos entre a maneira tradicional de fazer teatro e as concepções de Ziembinski. Tanto que a estratégia usada por Tônia, para responder ao desprezo da direção, foi utilizar de recursos do teatro de revista, ou seja, a improvisação e o humor. Segundo Tônia (ibidem, p.60):

> Pois veja, a peça estreou, e o Paulo fez um sucesso extraordinário. Ele aproveitou até o sotaque polonês do Ziembinski, cada inflexão dele, e bastava abrir a boca para que o público se mijasse de tanto rir. E eu... tanto faz como fez, o que fazia no palco era totalmente descartável. Fiquei fula da vida. Vendo que estava passando desapercebia, comecei a aprontar, a fazer uma porção de gaiatices, no fim fui apoiada pelo Paulo, que me instigava e entrava na brincadeira, improvisava, e com o tempo o espetáculo virou uma outra peça, um outro número. Me transformei numa palhaça.

Ziembinski, às voltas com outros projetos, foi indiferente às improvisações de Carrero, porém, prometeu que jamais trabalharia com a atriz; outra promessa não cumprida, pois, em 1954, Tônia foi protagonista em *Cândida*, produzida pelo TBC, sob sua direção. A análise atenta das considerações da atriz revela que ela encarou as suas desavenças com Ziembinski como uma espécie de rebeldia, que beirava a infantilidade, afinal, sob a ótica dos que optaram pela renovação estética, o diretor era o detentor dos rumos do espetáculo, contradizê-lo era entendido como um capricho. Desse modo, seu depoimento não aponta para um enfrentamento, antes é minimizado e é lido na chave da rebeldia, com o tempo, aplacada. Em suas

memórias, ela lamentava ter sido vista como vedete, que entrava no palco para mostrar as pernas (ibidem, p.78). Segundo Tônia, até entrar em contato com os atores do TBC, ela não compreendia a dimensão do desempenho requerido de um ator profissional, e foi essa tomada de consciência que a transformou em uma aluna obediente e dedicada, que revezava entre as atuações na Vera Cruz e a aprendizagem assistindo aos ensaios dos diretores estrangeiros quando figurava dentro do TBC. Portanto, uma memória aplacada, que pretende instaurar uma imagem cuidadosamente construída sobre si mesma.

Paulo Autran, companheiro de Tônia Carrero na companhia de Fernando Barros, no TBC e na Companhia Tonia-Celi-Autran (CTCA), deu ênfase a Ziembinski, porém, não aceitava o método impositivo do diretor. Para Autran, Ziembinski foi "simplesmente [...] a primeira pessoa a mostrar aqui no Brasil o que era um espetáculo moderno de grande teatro", produtor de grandes obras-primas, tanto em Os Comediantes, quanto no TBC, e mostrou aos artistas que o teatro requeria outros cuidados além da atuação histriônica do ator, ao evidenciar que era "imprescindível, no teatro, se cuidar da iluminação, do cenário, do som, das roupas, preocupação essa que nunca existiu antes" (Autran apud Khoury, 2001, vol. I, p.32). O ator apreciava mais a direção de Adolfo Celi do que a praticada pelo polonês: "o Ziembinski era um diretor ditatorial, exigia do ator a colocação da mão, do pé, que usasse a voz assim, assado, e o Celi, não, o Celi queria que o ator descobrisse, ele nos auxiliava na descoberta de um personagem" (ibidem, p.85). Autran considerava que algumas produções de Ziembinski eram marcadas pelo ritmo lento, devido à riqueza de detalhes e das pausas demoradas, aspecto fortemente criticado não apenas pelo ator, mas por muitos críticos e espectadores:

> [...] o Ziembinski tinha uma tendência à lentidão, riqueza de detalhes, tudo era minucioso, e quando ele dizia: "Nós vamos montar uma peça que é uma renda de Sevilha", a gente já sabia que o espetáculo iria por água a baixo, e esse foi o caso de *O grilo na lareira*. O Ziembinski estava num entusiasmo total pelo espetáculo e a plateia não se interessou um dia sequer pelo assunto. Foi um desastre. (ibidem, p.48)

Leonardo Villar (apud Khoury, 2002, vol. X, p.427), por seu turno, acreditava que o respeito à obra original e a decisão de não adaptá-la, de modo a torná-la fluída e agradável ao espectador, prejudicava Ziembinski. "Ele dizia que era um crime mutilar qualquer palavra, frase, pensamento e intenção do autor". A postura de Autran, que apontava os aspectos negativos do trabalho de Ziembinski, revela outras características, por vezes silenciadas nas memórias de outros atores e atrizes. Quando questionado por Khoury sobre a genialidade de Ziembinski, Autran confirma positivamente e destaca os trabalhos de iluminação do diretor, porém afirma que Ziembinski utilizava desse seu domínio para criar artifícios e manipular as apresentações em benefício próprio.[42] Ziembinski influía nos trabalhos que realizava por ter apreço tanto pela arte de encenar quanto de dirigir, e optava por espetáculos em que pudesse desempenhar ambas as funções. Muito respeitado nos círculos teatrais, raras foram as vezes em que não saiu vitorioso ao intervir na escolha de um repertório que lhe favorecia.

A atriz Nicette Bruno, com apenas 15 anos de idade, foi dirigida pela primeira vez por Ziembinski no papel de Ana Maria, a filha do casal Ismael (Orlando Guy) e Virginia (Maria Della Costa).[43]

42 Ainda, sobre esse questionamento de Khoury, Paulo Autran afirmou que Ziembinski "era muito ambicioso e chegou até a usar de expedientes não muito católicos, confere?". E usando como exemplo a realização de *O grilo na lareira*, Autran destaca que, pelo seu domínio do espetáculo, o diretor utilizou de recursos de encenação, figurino, maquiagem e iluminação para evidenciar seu personagem em uma peça que não tinha protagonista. "Em suma: eram manhas de diretor usando todo um elenco em beneficio próprio. Por azar dele, a peça não agradou ninguém e foi um fracasso. Mas, ele costumava dar seus golpes" (Autran, apud Khoury, 2001, vol. I, p.49).

43 A atriz começou a sua carreira junto ao TEB sob a direção de Ester Leão em *Romeu e Julieta*, na representação de 1945. Embora muito jovem, fundou sua própria companhia Nicette Bruno e Seus Comediantes, em 1952, sediada no Teatro de Alumínio, em São Paulo. A companhia contou também com a direção de Ruggero Jacobi, Madalena Ricol, além de diretores da geração posterior, como Augusto Boal, José Renato e Antonio Abujamra. Entretanto, a companhia manteve Paulo Goulart como o galã e Nicette Bruno como a primeira atriz e mocinha da companhia, num registro que dialogava com a tradição de enfatizar o ator. Seu repertório transitou entre peças modernas e o teatro de *boulevar*.

Segundo Nicette, o diretor polonês "ensinou uma técnica de representação que eu passei a exercer tempos depois. Na época, eu só tinha a percepção, mas não a consciência absoluta. Aprendi com ele a técnica de segurar a emoção e de explodir internamente sem emitir nenhum som" (Guerine, 2004, p.25). Nos palcos a atriz seria dirigida por ele em outras ocasiões, inclusive em uma peça que não se encontra listada entre as produções dirigidas por ele em sua biografia, *Fausto*, de Goethe.[44]

Os aspectos destacados nos depoimentos Cleyde Yáconis, Nydia Lícia, Leonardo Villar, Walmor Chagas, Antunes Filho e Cecil Thiré fazem crer que Ziembinski tornou-se menos impositivo, o que demonstra outra perspectiva interessante: os anos de amadorismo tinham se passado e Ziembinski trabalhava com uma equipe de atores considerados como os melhores de sua geração, razão pela qual foram deferidos com a recolha de depoimento sobre a sua trajetória.

A atriz Cleyde Yáconis definia que era positiva a iniciativa do polonês em ensinar ao ator os mínimos detalhes da construção da peça, o que era interpretado como exaustivo nos tempos de Os Comediantes e excessivo por parte de alguns atores nas décadas de 1940 e 1960. Ela destacou a faceta paciente do diretor, virtude que, segundo a atriz, faltava ao diretor italiano Luciano Salce: "Mesmo que no começo a gente copiasse, como criança cópia. Ele tinha a paciência de explicar onde você deveria acentuar a palavra" (Ledesma, 2004, p.48).

O discurso de Cecil Thiré, tal como o de Yáconis, comprova que o diretor se caracterizava pela expressão "faça assim" e argumentava para explicar as escolhas e as práticas propostas. Na perspectiva de

---

44 O espetáculo fazia parte da programação de estreia do Teatro do Hotel Quitandinha, o primeiro teatro com palco giratório do país. O responsável pela direção da produção era Herbert Martin, que, no entanto, não chegou a realizá-la, embora seu nome constasse na programação da peça. Os integrantes do espetáculo eram parceiros de Ziembinski desde o tempo de Os Comediantes, como Luiza Barreto e Graça Mello, que recorreram a ele para a dirigi-los. A peça foi um fracasso, conforme o depoimento de Nicette Bruno de tragédia; a peça mais parecia uma comédia pastelão devido aos erros de cena e os problemas que tiveram com o palco giratório (Guerine, 2004, p.27).

Thiré, além da falta de aporte teórico de nossos atores, os diretores tinham de driblar a falta de tempo, visto que, no TBC, os cartazes eram alterados de três em três meses:

> Com Ziembinski tive um aprendizado à brasileira, à maneira da nossa pátria, por tentativa e erro. Ziembinski era absolutamente prático: faça assim. E eu aprendi a entender o que ele queria com isso. Aí eu fazia o que ele queria, mas pelo sentido que a coisa tinha. Tudo que ele pedia tinha um sentido. *Ele não explicava, acho, porque o ator brasileiro não tinha, como não tem, uma formação metodológica a ponto de você dizer, mexe com o seu objetivo um pouco antes ou você está se esquecendo de certo elemento.* Então, diretores como o Ziembinski que eram altamente técnicos diziam "faz assim", em vez de recorrer a elementos de um método de representação. Além disso, o período de ensaios era muito curto e era preciso chegar a um resultado logo. Até hoje é assim: na escola em que dou aula a gente faz uma montagem e é um inferno. Não dá para ensinar, tem que montar a peça. (Carvalho, 2009, p.24)

Muitos estudiosos do teatro e atores que trabalharam com Ziembinski afirmaram que ele modificou a sua interferência na construção dos personagens à medida que os atores ganhavam experiência, o que é outra maneira de valorizar os atores que, como alunos obedientes, submeteram-se às lições do mestre. A abordagem afetuosa em relação a Ziembinski não se resume apenas a Yáconis, Thiré referiu-se às histórias do "Zimba", semelhantes a "causos".[45] Contudo,

45 Cecil Thiré narrou de maneira descontraída o fato de Ziembinski ter esquecido o texto nos ensaios de *A volta ao lar,* de Pinter, em 1967: "Ainda em 1967, fui convocado para ser assistente de direção de Fernando Torres, ator em *A volta ao lar*, de Pinter. No elenco estava eu e meu queridíssimo Ziembinski. Éramos muito amigos, ficamos até no mesmo camarim. O pessoal sacou que eu era amigo do velho, ele andava nervoso e nos colocou juntos, o que era uma delícia. O Zimba achava que não tinha sotaque. Era muito engraçado. Ele tinha uma memória privilegiada, ele enfiava o texto na cabeça rapidamente. Um dia estávamos ensaiando o primeiro ato de *A volta ao lar* [...]. Bem, começou o primeiro ato, e o Zimba, logo nas primeiras falas, esquece o texto. 'Nunca me aconteceu

para Yáconis, o carinho pelo mestre vinha do fato de haver partido dele o primeiro convite para que figurasse no elenco do TBC – antes disso, sua responsabilidade na casa era organizar o guarda-roupa, além de ter realizado uma substituição de Nydia Lícia em *Anjo de pedra*, de Tennessee Willians, dirigida por Luciano Salce. Sob a direção de Ziembinski e de Adolfo Celi, Cleyde revelou-se uma atriz importante do elenco permanente do TBC, figurando nos repertórios de maior sucesso de público e bilheteria. Para ela, Ziembinski tinha uma autoridade diferente dos demais diretores italianos pela sua história anterior ao grupo paulista, o que, a seu ver, tornava-o mentor de toda uma geração a quem formou: "O polonês Ziembinski foi o *grande mestre* de toda uma geração de teatro. A importância dele é anterior ao TBC e graças ao grupo carioca Os Comediantes, a atuação dele foi o primeiro estímulo para os paulistas" (ibidem, p.47, grifos nossos).

A atriz Nydia Lícia, uma das integrantes mais antigas do TBC que figurou nos cartazes da casa desde a sua fundação, ao realizar espetáculos pelo GTE também recorreu a expressões cordiais para tratar do "velho Zimba", e revelou que os diretores estrangeiros tinham a dupla função de ensinar e dirigir. Para a atriz, por mais que se fizessem pilhérias a respeito do polonês a admiração prevalecia: "Nós todos fazíamos muitas piadas a respeito do velho Zimba, mas todos tínhamos por ele uma grande admiração. Era um homem de teatro completo, o palco não tinha segredos para ele. Além disso, adorava ensinar e não se importava com as mil perguntas que lhe dirigíamos" (Lícia, 2007, p.190).

Dirigida por Ziembinski pela primeira vez em *Lembranças de Berta*, de Tennessee Willians, Nydia Lícia afirmou que os atores eram influenciados por suas explicações, que não se limitavam à

---

isso, desculpa podemos começar de novo'. Começa de novo e ele esquece de novo. E uma terceira vez. Aí o velho entrou em crise, começou a chorar correu para o camarim. Eu fui atrás: 'o que é isso Zimba?'. E ele: 'isso nunca aconteceu em minha vida, fiz *Hamlet* e em três dias decorei tudo'. Ponderei que ele deveria estar cansado e ele concluiu: 'é isso mesmo, passei a noite trepando, gozei quatro vezes. E riu satisfeito'" (ibidem, p.70-1).

teoria, mas iam à prática. Como ator, Ziembinski encenava para o interprete ver como desejava determinada inflexão e marcação. Interiorizando às suas elucidações, os atores, para atender as suas exigências, chegavam a imitá-lo, inclusive no sotaque, e ela confessou que não era exceção à regra (ibidem, p.187). Para Cecil Thiré (apud Carvalho, 2009, p.22): "Ziembinski fazia uma Helena Ignez em *Descalços no parque* que era uma gracinha. E vários de nós ficamos com essa capacidade de mostrar. Economiza palavras e muita explicação".

Nas memórias de Nydia (Lícia, 2007, p.249), mais uma vez aparece o deslumbramento quanto às técnicas de Ziembinski na questão da iluminação afirmando que nunca encontrou alguém que fizesse "iluminação mais bonita do que Ziembinski. Por isso, nas noites que ele passava iluminando, tinham sempre vários espectadores sentados na plateia em silêncio tentando aprender a sua técnica". Segundo ela, Sérgio Cardoso, seu marido e outro expoente do TBC, era um dos dedicados aprendizes do polonês, foi seu assistente de direção em diversas peças e elevou seus aprendizados nos domínios da iluminação (ibidem, p.252). Tal como Paulo Autran, ela lembra que Ziembinski usava de artifícios para destacar a sua atuação nos espetáculos: "Havia também aqueles que aprenderam as malandragens do velho Zimba. Os lugares onde ele aparecia eram sempre iluminados com gelatinas cor-de-rosa que suavizavam os traços" (ibidem, p.252). Essa artimanha tornou-se uma característica dos seus assistentes.

Nota-se que, na memória desses atores e atrizes, embora Ziembinski exercesse as funções de ator e diretor, as recordações sempre recaem no seu papel de encenador. Muitos dos testemunhos mostram que os atributos de ator de Ziembinski o auxiliavam na direção. Dos atores entrevistados, o único que deu ênfase ao perfil de atuação do polonês foi Leonardo Villar, que, ao ser questionado sobre qual ator havia marcado a sua carreira, responde entusiasmado: "Ziembinski! Eu o achava um ator sensacional, um diretor maravilhoso, um homem apaixonado pelo teatro, paixão que, às vezes, até o prejudicava. Ele é inesquecível!" (Khoury, 2002, vol. X, p.427). Os

trabalhos realizados junto com o diretor contribuíram de maneira significativa com a sua carreira artística.

Na opinião de Walmor Chagas, Ziembinski introduziu um teatro sofisticado em termos técnicos e dramáticos, rompendo com a tradição portuguesa, tão presente entre nós. "Aquela geração aprendeu com Ziembinski que o cérebro comanda o ato de representar. Era o rompimento com a linha do teatro português de outrora" (Chagas apud Vargas, 2013, p.103). Para o ator, suas pausas demoradas faziam parte dessa nova concepção cênica, assim, diversamente da opinião de artistas e críticos contrários ao ritmo arrastado, Walmor apresentou um olhar favorável: "Era para isso que serviam as suas famosas pausas polonesas. Para aprendermos a deixar fluir o pensamento que irá deflagrar a fala seguinte. Em teatro se chama 'tempo'" (ibidem, p.103). Em outra ocasião, em entrevista realizada por Simon Khoury (1984, p.410), ele apresentou a influência dos ensinamentos de Ziembinski na sua carreira: "O que eu vou te revelar agora, nunca antes disse a ninguém... Quando me vejo interpretar, eu sinto através de mim a interpretação do Ziembinski [...]. Eu sinto toda a sua escola, todos os seus ensinamentos em mim". Vê-se, portanto, o tom de celebração que envolve o diretor, num processo que instaura um artifício de distinção que legitima a todos.

Antunes Filho e Flávio Rangel foram os dois diretores brasileiros formados no TBC que assumiram essa função nos anos finais da companhia, quando ela sobrevivia sob a intervenção do Estado. Antunes Filho é responsável pelo Centro de Pesquisas Teatrais, vinculado ao Sesc, setor que coordena há cerca de três décadas realizando produções caracterizadas pelo rigor e pela ótima qualidade, que marcam o cenário da produção cultural paulista. Na visão de Antunes Filho (1980, p.138, grifos nossos), que foi assistente de direção de Ziembinski, Ziembinski era um ator de percepções românticas e que possuía uma visão privilegiada da nossa cultura:

> É, ele não dava muita bola, não [ao fato de ter Antunes como assistente]. De vez em quando ele falava: [imitando] "Vai buscar cafezinho". Ele não ouvia muito. *Ziembinski era muito autossuficiente.*

> *Inclusive foi um referencial que depois eu tentava imitar*. Como é que ele sabe essas coisas? Como é que ele faz esse gesto preciso? Como é que ele dá essa inflexão, mesmo em polonês? Ele era um brasileiro--polonês, não é? Ele era uma espécie de modelo e eu chegava em casa e tentava reproduzir aquilo: como é que ele consegue captar isso? *Depois é que eu vi – ele tinha distância, ele tinha a Polônia, então podia ver certas coisas do brasileiro que eu achava incrível como é que ele, Ziembinski, estrangeiro, podia ver, e eu brasileiro, não*. Nós estávamos ofuscados pela realidade ao nosso lado, ele conservava a distância para observar melhor. Mas, Ziembinski era um homem extraordinário. Podia se dizer que ele era um *romântico, idealista,* mas ele superava tudo isso com uma dosagem humana que ele dava às suas personagens. Suas interpretações às vezes eram até românticas, o que chamam hoje de babacura, mas ia bem com ele; ele dava uma força!

Antunes Filho (1980, p.139) ainda assinalou que Ziembinski foi "o maior interprete masculino que já vi no Brasil". O contato formador com o diretor levo-o a considerá-lo como alguém importante dentro do seu processo de formação, e Antunes Filho (1980, p.139) o coloca junto a duas pessoas que também contribuíram para tal: Décio de Almeida Prado, o responsável por integrá-lo, e Ruggero Jacobbi. A Jacobbi e Ziembinski, ele deve o aprendizado de técnicas: "por tudo que aprendi como técnica de ator, como conhecimento da alma do ator para fazer um personagem" (ibidem,p.139).

O ator Cecil Thiré também reservou a Ziembinski um local especial em seu processo de formação: "três homens [Celi, Kusnet e Ziembinski] traziam o teatro de dentro de si. Eu me fixei em um, depois no outro e ainda no outro logo após. Eles foram a minha universidade" (Carvalho, 2009, p.19-21). Além de reforçar o argumento que esses diretores faziam o papel de professores, na fala de Thiré (ibidem, p.22), as práticas desses diretores lhes garantiram o lugar de formadores que revolucionaram o teatro:

> E mais do que tudo, esses diretores trouxeram a revolução do século XX, do que foi o método Stanislávski. Eles nos ensinaram a fisiologia da interpretação. Depois de *Vestido de noiva*, dirigido, por Ziembinski, os atores foram obrigados a fazer personagens. Até então, eles diziam o texto da peça, mas mantinham suas próprias personalidades. *Essa foi uma revolução, sem dúvida*!

Em suma, esses intérpretes e diretores, ao depor sobre Ziembinski e defender a sua imagem, também falavam da sua história, fazendo do diretor polonês uma figura central para essa geração. Assim, aproximar-se dele ou romper com as suas práticas dependia das propostas estéticas defendidas. Por mais que tivessem enfrentado ou discordado dele, caso de Paulo Autran e Tônia Carreiro, não se furtaram a elogiar as qualidades técnicas do encenador. A importância de Ziembinski também pode ser avaliada pelo fato de os entrevistadores, ao perguntarem sobre o período, não conseguirem deixar de mencioná-lo. Por vezes, nem precisavam indagar, pois as trajetórias dos depoentes se cruzavam com a do diretor. Dessa forma, a leitura e análise dessas entrevistas evidencia a força de sua presença na memória dos seus contemporâneos, o que contribuiu, de maneira ímpar, para a construção da sua imagem. As entrevistas e os depoimentos colaboraram para traçar o panorama dos que com ele trabalharam. Cabe, agora, investigar a crítica e compreender como ela também corroborou para a construção da sua imagem e a sua legitimação.

3
A legitimação do diretor na pena do crítico Décio de Almeida Prado

> *A distinção dos limites da crítica é uma questão [...] mais cultural do que específica, depende mais da solidificação que lhe faz o ambiente do que da própria natureza do trabalho crítico. À medida que vai se enriquecendo a cultura, as produções se vão diferenciando; e a atividade crítica, paralelamente se diferencia também.*
>
> (Antônio Candido, 1943)

Embora o Rio de Janeiro tenha lançado as bases para o movimento de renovação do teatro, foi em São Paulo que ocorreu a sua consolidação. A Pauliceia tornou-se um terreno fértil para a divulgação de novas propostas devido ao financiamento do empresariado paulista, que crescia com a ascensão econômica da capital, e pelo incentivo realizado por vários membros das elites que pretendiam lançar um novo padrão de cultura.

Foi nesse período de transformações que Ziembinski foi contratado por Franco Zampari para integrar o elenco do TBC. Diferentemente dos demais diretores italianos contratos pela casa, em sua maioria jovens e em início de carreira, Ziembinski possuía uma trajetória de mais de vinte anos no teatro, sendo dez deles no Brasil.

Em São Paulo, seu trabalho recebeu uma análise mais atenta e apurada na pena de Décio de Almeida Prado, que figurava no corpo de funcionários de *O Estado de S. Paulo* há apenas quatro anos, mas que já havia lançado as bases para a construção de um novo tipo de crítica. Assim, o objetivo aqui é analisar como se deu a construção da trajetória de Ziembinski na escrita de Décio de Almeida Prado durante a década de 1950, prestando atenção nos pressupostos teóricos utilizados por ele para analisar o trabalho do diretor e ator polonês, e como se deu a legitimação de Ziembinski por meio da escrita do crítico.

São Paulo: mecenato e renovação cultural

A modernização da cultura brasileira ocorreu de formas plurais nas diversas partes do país e não esteve apenas atrelada ao Estado, como pôde se observar no primeiro capítulo, com as ações do governo Vargas que levaram à criação de diversos órgãos como o SNT. Em São Paulo, o incentivo de mecenas, originários de famílias abastadas e da burguesia, foi fundamental para a atualização das artes. Basta lembrar o exemplo da Villa Kyrial, o palacete do senador Freitas Valle, que durante a Primeira República foi o centro de encontro de intelectuais e políticos. O anfitrião desse salão paulista financiou os estudos de Anita Malfati e Victor Brecheret, além de patrocinar a primeira exposição do pintor russo Lasar Segall.[1] Além do senador, vários outros membros da elite desempenharam essa função, como Paulo Prado. Na década de 1920, Paulo Prado se destacou por apoiar financeiramente e incentivar os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna. Na sua casa, reuniam-se as figuras que lideraram o movimento de 1922. Segundo Cavalcanti e Delion (2004, p.155), "bolsas de estudo na Europa, verbas para a edição de livros, aluguel de salas para exposições, empregos públicos tudo era decidido nestes salões".

1 As bolsas concedidas pelo senador faziam parte da instituição Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, do qual Freitas Vale foi um dos membros.

Se Paulo Prado foi o mecenas da Semana de Arte Moderna, o empresário italiano Franco Zampari foi o financiador do teatro moderno paulista ao criar o TBC. A sua iniciativa não ocorreu de maneira isolada, teve apoio de Alfredo Mesquita, Abílio Pereira de Almeida, Décio de Almeida Prado e de uma sociedade abastada que se uniu para financiar esse projeto cultural por meio da Sociedade Brasileira de Comédia.

Alfredo Mesquita era o filho caçula de Júlio de Mesquita, dono de *O Estado de S. Paulo*. Sua opção pelas artes, em detrimento da política, apareceu cedo, logo após o término da graduação na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Como era costume, os filhos da elite, após o término dos estudos no Brasil, rumavam para a Europa para continuar a sua especialização, com o caçula dos Mesquita não foi diferente. Alfredo Mesquita optou por estudar artes em Paris, frequentando os melhores centros de ensino da cidade luz, como a Sorbonne e o Collège de France, além dos cursos de figuras de proa da teatralidade francesa como Jouvet, no Théâtre de L'Athenée, e Gastón Baty, no Théâtre de Montparnasse. Além disso, Alfredo Mesquita exerceu várias funções dentro do teatro paulista, desde dramaturgo, ator, ensaiador, crítico, contudo, a função que o tornou uma figura importante, dentro da história do teatro, foi a de mecenas. Em 1936, escreveu a sua primeira peça, *A esperança da família*, montagem que foi levada aos palcos pela companhia de Procópio Ferreira. No mesmo ano, foi representada, no Teatro Municipal, outra peça de sua autoria: *Noites de São Paulo*. Aliás, a encenação dessa peça nos mostra outro cenário de São Paulo: o Teatro Municipal era, frequentemente, usado em benefício das famílias abastadas que produziam espetáculos amadores e chás beneficentes, ou seja, o espaço público se tornou uma extensão dos salões da elite.

Alfredo Mesquita foi atingido diretamente pelo espólio do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1940, pela ditadura Vargas. Como o jornal fazia oposição ao regime, a redação foi invadida pelo Dops, que encontrou armas nas dependências. A ação não passou de uma farsa forjada pelo governo para manter o diário sob a sua tutela até o fim do Estado Novo. A nova situação da família Mesquita levou seus

membros a procurar empregos em outros lugares. Alfredo Mesquita, primeiramente, trabalhou na Rádio Cultura e, posteriormente, inaugurou, em parceria com um amigo, Roberto Meira, a Livraria Jaraguá em 1942.

Localizado à rua Marconi, o empreendimento cumpriu a função que seu idealizador, Alfredo Mesquita, aspirava: "abrir uma livraria que colaborasse com a elevação do nível cultural que, ele próprio, representante de uma elite, procurava para a cidade de São Paulo, proporcionando um ponto de encontro entre artistas e intelectuais da época" (Hecker, 2009, p.42). Anexo à livraria, nos fundos, existia uma casa de chá que ficou sob a responsabilidade de sua irmã, Lia. A descrição de Alfredo Mesquita (apud Hecker, 2009, p.42) sobre a localização da Livraria Jaraguá, nos faz entender a sua importância dentro da geografia da cidade:

> O ponto era ideal, porque o centro da cidade tinha justamente mudado do chamado "triangulo" e, atravessando o Viaduto do Chá, viera pro lado da rua Barão de Itapetininga. A rua Marconi era então uma rua elegante. A rua dos grandes costureiros: o Vogue, o Canadá, a Jeanne David, o camiseiro "Old England", a Livraria Kosmos, um ponto enfim muito bom, além de ficar perto da Biblioteca Pública Municipal. Mais tarde, nessa rua da Jaraguá abriram-se umas cinco livrarias, contando com a nossa. O tamanho da nossa loja era ideal. Havia uma sala na frente, bastante boa, depois uma passagem...

Ao longo de sua existência a livraria foi "[...] um local frequentado pela intelectualidade de peso da cidade, muitos de origem acadêmica, mas a maior parte está sediada nas redações dos jornais; a produção acadêmica ainda é incipiente. São intelectuais autodidatas ligados aos jornais ou as atividades artísticas do teatro e do rádio, que começam a ganhar importância" (Gama, 1998, p.92). Foi nas dependências da Livraria Jaraguá que Alfredo Mesquita criou o GTE, que "tinha um ideal maior, ou seja, o de elevar o nível do teatro brasileiro, fazer um teatro cultural e educar o público para a aceitação das peças fora do âmbito das possibilidades do teatro profissional da época"

(Mesquita, 1977, p.25-6). A mesma explicação dada por ele para as criações do GTE e da Livraria Jaraguá foi usada para justificar a criação da revista *Clima* em 1941. O periódico lançou, no cenário nacional, a crítica especializada nas diversas áreas da cultura (Pontes, H., 1998, p.51). Outro empreendimento liderado por membros da família Mesquita foi a construção da casa de espetáculos Cultura Artística. Esther Mesquita, irmã de Alfredo, foi líder, por cerca de três décadas, da Sociedade de Cultura Artística, fundada em 1922 e que tinha como objetivo reunir intelectuais e proporcionar grandes espetáculos de dança, música e teatro. A construção iniciou em 1947 e foi projetada pelo mesmo arquiteto responsável pelo TBC, Rino Levi. Inaugurada em 1950, a fachada da casa foi decorada com um painel de Di Cavalcanti e o espetáculo de estreia ficou sob responsabilidade dos compositores Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A peça inaugural foi *Fundo do poço,* de Helena Silveira, produzida pelo Teatro Popular de Arte, que retornava de sua turnê ao sul do país. O projeto moderno e arrojado mostrava qual era o interesse da sociedade e da sua direção: promover a arte moderna. Além disso, o empreendimento nos revela a ligação direta dos irmãos Mesquita com a promoção de uma nova concepção de arte em São Paulo.

O objetivo de Alfredo Mesquita não era apenas o incentivo desinteressado que beirava a brincadeira de elite. Na verdade, sua ação pretendia lançar um padrão de cultura baseado no gosto refinado das elites que tinham acesso ao melhor da cultura europeia. Assim, a criação da Livraria Jaraguá, o Grupo Experimental de Teatro (GTE), a revista *Clima* e a criação posterior da Escola de Arte Dramática (EAD) tinham um significado singular dentro dos processos de transformação da cidade. Não se tratava, apenas, do desejo de tornar São Paulo uma capital moderna economicamente, mas também lançar novos padrões culturais, a exemplo do que havia acontecido na década de 1920 com a Semana de Arte Moderna.

A década de 1950 foi marcada pela crescente urbanização e o aprofundamento do processo de industrialização com o Plano de Metas proposto por Juscelino Kubitscheck, que abriu o país para as empresas multinacionais, especialmente as automobilísticas, além

da ampliação do mercado consumidor com a produção de eletrodomésticos e eletroeletrônicos. Segundo Maria Arminda Arruda (2001, p.17), os governos da metade do século XX procuraram forjar uma civilização moderna, romper com o passado, na tentativa de superar o Estado Novo e instaurar, por meio de instituições democráticas, um surto industrial desenvolvimentista (Cf. Botelho, 2008, p.15).

O adensamento da capital se fez acompanhar de uma camada média ávida por fruir a cidade e as formas de lazer que ela oferecia. A cultura não se tornou apenas uma oportunidade lucrativa de investimentos, ela poderia também legitimar os mecenas que nela aplicavam suas fortunas. Alguns imigrantes italianos que ascenderam economicamente, mas não necessariamente sob a perspectiva social, investiram, no começo da década de 1950, na construção de teatros, na indústria cinematográfica, em museus de artes e em eventos de grande porte, como as bienais de artes. Assim, os paulistanos assistiram à ampliação dos espaços culturais.

A criação do TBC estava dentro dos novos rumos que a capital seguia. Franco Zampari, motivado pelas ações de Francisco Matarazzo, o Ciccilo, que reunia o espírito empreendedor ao apreço pelas artes, decidiu criar uma sala de espetáculos que abrigasse produções amadoras. Os membros desses grupos, no entanto, receberam a notícia com certo receio, porque interpretaram, a princípio, que Zampari tinha o desejo de criar um teatro para que as suas peças fossem encenadas. A desconfiança do grupo baseava-se nos espetáculos realizados pelo círculo de Zampari, tidos como extravagantes e distantes da concepção de teatro que eles pretendiam implementar (Guzik, 1986, p.15).

O responsável por aproximar os dois círculos e mostrar que o intuito do empresário era totalmente diferente da ideia pré-concebida pelos amadores foi o dramaturgo Abílio Pereira. A sua ação em conciliar interesses e a sua proximidade com Zampari nos leva a compreender o espaço que seus textos tiveram dentro do grupo: a companhia foi responsável por produzir 111 peças representadas, sendo apenas 33 brasileiras e várias delas de autoria de Abílio Pereira, incluindo o espetáculo da noite inaugural da casa.

O edifício que recebeu na fachada o letreiro de TBC, na rua Major Diogo 315, foi encontrado por Hélio Pereira de Queiroz; foi ponto do GTE, que também exerceu essa função de lembrar o texto para os atores na peça de abertura da casa. O local, que abrigou um laboratório e, posteriormente, uma organização fascista, foi adaptado rapidamente para uma casa de espetáculos que comportava 365 lugares. A reforma do edifício comercial foi financiada pela Sociedade Brasileira de Comédia, organização sem fins lucrativos criada por Zampari e Francisco Matarazzo com o intuito de não apenas reformar a casa, mas captar recursos para a manutenção dos espetáculos e manter o teatro em funcionamento. A organização contava com cerca de duzentas pessoas, das quais se destacava o grande número de banqueiros e industriais (ibidem, p.13). A princípio, o local deveria receber, além da casa de espetáculos, o MAM, mas a ideia não saiu do projeto por causa de uma desavença entre Zampari e o arquiteto Rino Levi, responsável pela reforma do edifício.

A criação do TBC foi estimulada pela incursão de Os Comediantes, em 1947, pela capital paulista, pois a nova companhia estava em consonância com as práticas de encenação lançadas pelos amadores cariocas, afinal, não podemos esquecer que, antes de colocar em vigor seu projeto, o empresário Franco Zampari debateu muito sobre teatro com Alfredo, Décio e Ziembinski. A inauguração do TBC ocorreu em 11 de outubro de 1948 e contou com a apresentação de dois espetáculos: o primeiro, o monologo *A voz humana,* de Jean Cocteau, interpretado em francês por Henriette Morineau com a presença do ponto, e o segundo, *A mulher do próximo,* de Abílio Pereira de Almeida. A única coisa que destoava nessa inauguração era o monólogo interpretado por Madame Morineau, que estava longe de corresponder ao teatro moderno francês e as ideias de Jacques Copeau que inspiravam os jovens paulistas. Trajando um vestido de gala com calda, em um cenário montado com plumas, a apresentação estava mais perto das peças de *boulevard* que caracterizaram as produções da empresa da atriz francesa do que das propostas de Jacques Copeau e do movimento inovador do teatro moderno empresarial das quais o TBC seria protagonista.

A inauguração foi um acontecimento que mobilizou as camadas mais abastadas, aliás, durante toda a trajetória, o teatro da rua Major Diogo se destacou por essa característica: as estreias eram um evento que mobilizava parte da sociedade paulistana. Segundo Maria Thereza Vargas (2007, p.13): "O local dessa *fábrica de sonhos* tinha uma sala de 365 lugares que eram ocupados por espectadores assíduos às estreias e que acompanhavam com curiosidade o dia a dia das atividades de um fato novo em São Paulo: uma companhia teatral paulista, com repertório, no mínimo, curioso". O segundo espetáculo da noite, escrito por Abílio Pereira, foi acompanhado de uma polêmica que acompanhou boa parte das carreiras das primeiras atrizes a serem contratadas da casa: Cacilda Becker e Nydia Lícia. Segundo Cacilda, Nydia recusou-se a fazer o papel da personagem adúltera por acreditar que as cenas eram imorais e lhe renderiam problemas com a família por pronunciar a palavra amante – até hoje Nydia se esforça para desmentir o boato divulgado por Cacilda. Na versão de Nydia Lícia, a recusa do papel era uma forma de não perder seu emprego, porque seus patrões eram muito religiosos e sabiam que o tema abordado na peça seria a traição dos frequentadores do Jockey Club às esposas. Segundo a atriz:

> Passaram-se 57 anos da inauguração do TBC e, no entanto, alguns curiosos continuam a me perguntar se é verdade que eu desisti do papel da protagonista feminina de *A mulher do próximo*, porque devia pronunciar a palavra *amante* e porque devia beijar o ator principal. Pelo amor de Deus! A palavra amante não é um palavrão e, até naquela época, podia ser pronunciada. [...]
>
> O motivo que me levou a abrir mão do papel, que eu já estava ensaiando, foi que eu, na época, tinha saído do Museu de Arte e trabalhava na Modas A Exposição Clipper. Era assistente da diretoria e meus chefes, muito religiosos, acharam que a peça seria um escândalo, pois enfocava os truques e as traições dos sócios do Jockey Club de São Paulo [...]. Vocês bem podem imaginar o clima! Maridos tremeram de medo. Casamentos periclitaram. Diante das insinuações veladas do tipo: *Uma moça de família não pode participar*

de semelhante horror!, entendi claramente que minha participação no espetáculo me faria perder o emprego. Tive que desistir do papel. (Lícia, 2007, p.40-1)

Zampari tentou convencê-la de outras formas, inclusive oferecendo um melhor ordenado, mas a atriz ficou irredutível. Cacilda, que na época lecionava na EAD, aceitou a proposta, desde que recebesse pela atuação e fosse tratada como profissional. Após a contratação de Cacilda, seguiram-se as contratações dos italianos Aldo Calvo, como cenógrafo, Adolfo Celi, como diretor, e dos atores Madalena Nicol e Maurício Barroso. Durante a fase amadora da casa, a peça que teve maior sucesso foi *Ingenuidade*, de Van Druten, dirigida por Celi, que permaneceu em cartaz por cerca de cinco meses, sucesso de crítica e público.

Foi no decorrer desse primeiro ano de existência do TBC que Zampari notou a impossibilidade de continuar com a programação instável oferecida pelos amadores. Para tanto, a partir de 1949, após a contratação de Celi, o teatro ganhou uma nova característica: a de teatro profissional. O primeiro espetáculo dessa nova fase do TBC foi *Nick bar: álcool, brinquedos, ambições,* de William Saroyan. Aos poucos, a casa formou o seu elenco permanente. Esses atores encontraram nos diretores estrangeiros seu principal amparo para o estudo das obras de teatro e de formação integral. No prédio do TBC, estabeleceram-se duas escolas: a EAD, que se transferiu para o segundo andar daquele endereço em 1949, e o núcleo de estudo dos atores contratados pela casa sob a coordenação de Adolfo Celi.

Ali nascia uma nova concepção de teatro. Tratava-se do primeiro edifício construído para oferecer ao público um repertório de teatro moderno, que revezava entre as comédias comercias de gosto apurado e os textos com apelos dramáticos, encenados por uma equipe de atores e diretores contratados por altos salários. Segundo Arruda (2001, p.118):

A criação do TBC ilustra claramente a passagem de uma fase experimental e amadorística do teatro para um projeto profissional

> de grande porte, exigindo vultosos investimentos nas áreas administrativas, técnica e artística. O prédio do TBC contava com oficinas de carpintaria e marcenaria, locais para a fabricação de cenários, salas de ensaios, ateliês de figurinos, além de uma sala principal de apresentações... O próprio trabalho de criação artística alterou-se a partir desse modelo. Surgem funções especializadas de cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista.

As ações em prol da modernização do teatro iniciadas no Rio de Janeiro e em São Paulo receberam um caráter empresarial. Essa nova perspectiva de encarar as artes cênicas nos revela não apenas uma nova forma de conceber o teatro, mas também de praticar o mecenato. Segundo Luciana Gama (1998, p.174): "Essa profissionalização passa a ter um intermediário claro, um empresário e uma perspectiva de lucro sobre a atividade que até então estava centrada em produções baseadas na iniciativa de companhias dos próprios autores, que surgiram coladas ao teatro dos imigrantes". Esse projeto empresarial se consolidou a partir de 1950, quando a casa passou a contar com um quadro fixo de funcionários, que recebiam salários e eram responsáveis pela manutenção das produções em cartaz. A casa, durante a sua existência, contratou sete diretores estrangeiros: Adolfo Celi, Luciano Salce, Ziembinski, Flamínio Bolini, Maurice Vaneau, Ruggero Jacobbi e Alberto D'Aversa, além de cenógrafos como Aldo Calvo e Gianni Ratto, e de contar com um elenco permanente de doze atores.

Ao lado do TBC, em 1949, foi criado um bar que recebeu o nome do primeiro sucesso profissional da companhia: *Nick Bar*. O bar era um anexo do teatro, pois se ligava ao edifício por meio de uma porta que dava para a sala de espera do TBC, de maneira que o cliente do bar poderia usar espaços do teatro como o lavatório e o telefone público. O Nick Bar era de propriedade de Joe Kantor, que havia residido nos Estados Unidos por muitos anos e trabalhava em escritórios, mas que, motivado por Zampari, resolveu abrir um bar que atendesse os artistas da casa para facilitar a alimentação deles entre as apresentações e os ensaios. O bar, frequentado por artistas,

intelectuais e jornalistas, foi um espaço de sociabilidade importante para aproximar políticos e pessoas ligadas às altas esferas sociais e aos artistas, contribuindo para o início da dissolução de um preconceito que associava o trabalho artístico à imoralidade e o meretrício. Segundo Lucia Gama (1998, p.174):

> Dorival Caymmi, Ary Barroso, Dircinha Batista, Aracy de Almeida, todo mundo vive no Nick Bar e acabam fazendo shows de graça. Cantam, tocam piano! É muito gostoso. Vêm muitos políticos: Jânio Quadros, Adhemar de Barros, toda a "sociedade". O interessante no Nick Bar é que pela primeira vez a grã-finada está tendo convivência, entre iguais com o pessoal de teatro. Até então, eram tidos pelos grã-finos como ralé, as mulheres como liberais de mais. Essa aproximação está fazendo com que percebam que muitos atores são superiores aos grã-finos; Paulo Autran é um advogado, o perfeito *gentleman*; Tônia educadíssima!; Montenegro e o Fernando Torres, finíssimos. Os atores do TBC são de ótimo nível.

A contratação de Ziembinski ocorreu dentro desse cenário de profundas mudanças na mentalidade e no gosto pelo teatro, introduzidas pelos amadores cariocas e paulistas. Com a criação da Sociedade Brasileira de Comédia, o teatro passo a ser encarado de outra perspectiva: a de uma sociedade composta por numerosos contistas, interessados em patrocinar um teatro comprometido e de gosto apurado. A mudança da forma de financiamento, de público para o privado, contribuiu para essa nova perspectiva de encarar o teatro e de atrair espectadores. Segundo Décio de Almeida Prado (apud Bernstein, 2005, p.101), o ineditismo do TBC estava na forma de atrair o público e, assim, resolver um dos maiores problemas do teatro visto no capítulo anterior, a bilheteria: "A bilheteria funcionava muito bem, as pessoas ligavam e a bilheteira marcava o lugar – não tinha esse negócio de chegar de última hora e dar gorjeta; ele mudou esses hábitos".

O valor do ingresso do TBC era um dos mais caros da capital, 55 cruzeiros por poltrona, enquanto todos os outros teatros cobravam

por espetáculos especiais 40 cruzeiros (Silveira, 1976, p.27). O alto custo das entradas certamente era possível pelo prestígio da casa junto à classe média. O mecenato empresarial, que se mostrou vantajoso para o êxito do TBC por cerca de duas décadas, ao possibilitar a independência do financiamento oficial e, portanto, permitindo que a casa não ficando à mercê da instabilidade de conseguir ou não os subsídios necessários para a elaboração dos espetáculos, ao longo dos anos também começou a apresentar problemas; isto é, o TBC, com o passar dos anos e da introdução de um novo repertório, também passou a depender da bilheteria e do gosto teatral daqueles que o financiavam.

Em uma crítica publicada em 1949, ano de sua profissionalização, no pasquim *Radar*, Miroel Silveira (1976, p.25) apontava para um dos obstáculos que o teatro da rua Major Diogo teria de enfrentar, a influência do *grã-finismo*: "Entre nós, não só a literatura e o teatro e muitas outras artes dependem da classe financeira dominante, dependem consequentemente do grã-fino e toda a sua infeliz ausência de humanidade". O crítico complementava que essa percepção não era uma generalização, que sabia da existência de homens ricos que se aproximavam da arte com respeito e admiração, mas que em alguns casos:

> O dinheiro tudo corrompe muito rapidamente. Ele traz a ascensão dos aspectos exteriores do teatro, pela possibilidade de melhores teatros e de mais ricos cenários. Mas a essência do teatro, que é ser a arte vital, uma expressão da vida e da sociedade (e não de uma parte íntima, fica prejudicada). O grã-finismo leva imediatamente a fuga dos problemas e às verdades sempre incomodas. (ibidem, p.25)

Assim, o crítico tocava no calcanhar de Aquiles do TBC. Durante a sua existência, o repertório da casa esteve à mercê da aprovação ou desaprovação das camadas mais abastadas e da burguesia, aspecto evidenciado logo no começo do espaço, com a demissão de Ruggero Jacobbi por causa do espetáculo *Ronda dos malandros*, de John Gay, que, segundo o próprio diretor e de Ziembinski, tinha desagradado

à burguesia que financiava o teatro pela crítica social que continha (ibidem, p.29). Outro caso que corrobora essa influência do mecenato e do público-alvo na escolha da programação foi a recusa de *Senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, que Ziembinski, muito ligado à obra rodriguiana, tentou, em vão, inserir no cartaz da casa. A resistência à apresentação da obra dava-se, justamente, porque Rodrigues, com suas montagens polêmicas, atacava em cheio os valores prezados pela classe média. Antunes Filho (1980, p.144, grifos nossos), ao responder sobre o lugar ocupado pela produção da dramaturgia nacional no TBC, declarou:

> O TBC era, realmente, um teatro sofisticado. Então eles montavam o Edgard Rocha Miranda, que escrevia em inglês e se vertia, traduziam. É uma coisa ridícula! *Mas, tentou se fazer Nelson Rodrigues. O Ziembinski tentou, mas também não conseguiu quebrar a barreira. É que eles não acreditavam na viabilidade econômica*. Eles sabiam que estavam com a burguesia, e tinham medo dessa jogada. Quando eles colocaram o autor brasileiro colocaram um bem sofisticado: Abílio Pereira de Almeida. O que ele fazia com essa classe? Criticava para burro, mas era adorado por eles. Ele tinha muito sucesso e inclusive as peças dele eram muito bem levadas, lá. Mas, eles tinham medo, porque não foram criadas as condições que mais tarde o Arena criou.

As peças escolhidas para figurar no cartaz do TBC eram responsabilidade dos diretores em conjunto com Franco Zampari e, algumas vezes, a opinião de Cacilda Becker também era levada em consideração: "a Cacilda era uma voz muito ouvida, mas, de modo geral a escolha do repertório, a orientação geral era dada por Franco Zampari" (Prado, D. de A., 1977, p.45). Uma análise dos textos levados ao palco da casa nos mostra que havia uma preferência por peças francesas (32) e por obras de língua inglesa, sendo 35 britânicas e 17 americanas. "Se importamos da Itália os encenadores, da França e dos Estados Unidos (sobretudo, e não exclusivamente), os textos mais apreciados" (Costa, 1998, p.36).

Não podemos desassociar a escolha do repertório das influências na formação dos letrados e artistas que lideraram o processo de renovação estético que, conforme vimos, sofreu intensa influência francesa, por meio das teorias de Jacques Copeau e das encenações de Jouvet, e de língua inglesa, pela divulgação que essa cultura ganhou no Brasil nos anos da guerra com a política de boa-vizinhança, período no qual Décio de Almeida Prado frequentou, por alguns meses, o curso de teatro nos Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado. Sobre a influência francesa sobre sua escrita, Décio de Almeida Prado (1977, p.44, grifos nossos) argumentou:

> O primeiro livro que li de teoria de teatral foi *Reflections d'un Comédien* do Jouvet sobre o qual escrevi um artigo em *Clima*. Este livro, aliás, me marcou muito, e por isso talvez até hoje eu permaneça dentro dessa tradição de Copeau e Jouvet, *de dar importância ao texto*, porque afinal de contas as primeiras coisas que a gente recebe sempre têm uma grande força, né?

E foi, justamente, essa formação teórica francesa de valorizar o texto acima de tudo um dos pontos de discordância de Décio com o trabalho de Ziembinski. Quanto ao TBC, se por um lado a escolha de peças francesas vinha da influência teórica dos envolvidos e tinha a sua preferência nos meios letrados, os sucessos de público originavam-se, geralmente, dos Estados Unidos, a exemplo dos sucessos da peça *Nick Bar*, que inaugurou a fase profissional da casa, e as peças de Tennessee Williams e Arthur Miller.

Na década de 1960, o privilégio dado às peças estrangeiras pela casa foi alvo de críticas incisivas daqueles que defendiam uma estética nacional popular. A alegação de que o teatro produzido no TBC era repleto de estrangeirismos foi um dos principais argumentos usados para atacar os seus feitos pelos diretores e atores do Arena e do Oficina. O assunto foi debatido com vigor nas últimas pesquisas historiográficas, nas quais Alberto Guzik, Tania Brandão e Iná Camargo nos mostram que o TBC foi uma estrutura dentro do seu tempo histórico e correspondeu às demandas exigidas das classes

teatrais emergentes nas décadas de 1930 e 1940. Nesse sentido, cabe mostrar os argumentos de Décio de Almeida Prado (1977, p.46), que, como sujeito histórico, defendeu a opção feita pelo teatro paulista e demais companhias modernas por acreditar que esse era o caminho viável para realizar a renovação do teatro:

> Exato, agora nós podemos ter uma perspectiva histórica. Estou convencido de que esta fase, naquele momento, foi necessária porque *tínhamos* um teatro nacional, mas não era um teatro tecnicamente bem feito. Então realmente *precisávamos* fazer uma *renovação e isso só poderia ser feito com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional*. [...] o teatro brasileiro não tinha acompanhado nenhum daqueles movimentos a partir do naturalismo, nem tinha contato praticamente com o simbolismo, com o expressionismo, com o futurismo e nenhum dos outros ismos [...]. Então *eu acho que naquele momento realmente nós tínhamos que importar esses processos estrangeiros*.

Ao defender a escolha do repertório privilegiado pelo TBC, Décio chama para si a responsabilidade das opções operadas naquele período, o que nos mostra que o projeto de renovação paulista teve forte articulação entre o teatro e a crítica. Essa situação é mais complexa, como nos aponta Iná Camargo ao analisar essa opção por textos estrangeiros dentro do contexto histórico e das estruturas sociais nos quais, para ela, a convivência do elemento nacional, com o estrangeiro era comum em todas as áreas da cultura. Além disso, o espaço de visibilidade dado ao produto importado acaba sendo maior que o produto nacional, o que lhe permite conquistar a preferência do público. Segundo a autora:

> No teatro, como nas demais áreas da produção cultural, sobretudo as industrializadas, a regra é a convivência dos dois tipos de produtos [nacional e estrangeiro] – expressão do caráter da cultura. Este fato está na origem de tantos surtos nacionalistas tardios em todas as áreas, na medida em que, estando os meios de produção

(mesmo os nacionais) determinados por interesses dos monopólios acaba dispondo sempre de mais "espaço" que o similar nacional e sem surpresa parece contar sempre com a preferência do público. (Costa, 1998, p.38)

A escolha desse tipo de obra não era uma novidade e deveria ser entendido dentro do processo dos anseios da burguesia de financiar e consumir, e dos letrados de atualizar o nosso teatro conforme o padrão internacional (ibidem, p.35). O problema maior, na verdade, apontado por Iná Camargo (ibidem, p.41), não estava na importação propriamente dita, mas na escolha pouco criteriosa das peças, que levaram a importação de texto sem se atentar para os seus "pressupostos", ou seja, o contexto ao qual a obra estava inserida. Nesse sentido, podemos entender de que forma o ecletismo de revezar obras de ambição artística com uma peça comercial, que visava o lucro, apresentou problemas, porque não foram apenas importadas peças de qualidade expressiva, como as escritas por O'Neill, Artur Miller, Tchecov, Bernard Shaw, Pirandello etc., mas também comédias comerciais, sem maiores preocupações estéticas, como *Uma certa cabana*, de André Roussin. Assim, como o TBC foi um referencial para todos os teatros que seguiram a linha da atualização de espetáculo, esse aspecto eclético foi reproduzido por outras companhias no eixo Rio-São Paulo.[2]

2 Conforme elucida Iná Camargo (1998, p.41): "nossa experiência com a obra de O'Neill, Arthur Miller, Tennesse Willians, Brecht, Clifford Odets, Pirandello, Ionesco, Beckett, Tchecov, Durrenmatt limitando-se a enumerar apenas alguns dramaturgos modernos de importância inquestionável – apontou-se o tempo todo por esse modelo acima delineado [importar produtos finais desvinculados de seus pressupostos]. E como, evidentemente não importamos apenas obras desse nível, somente as identificadas com as preocupações de 'esquerda', em meados dos anos 1950, quando outras companhias de São Paulo e do Rio de Janeiro disputaram o mesmo público do TBC, praticamente em pé de igualdade, o quadro geral do teatro moderno no Brasil apresentava como característica mais evidente o ecletismo de repertório (acompanhado com deliberada condescendência pelo ecletismo da crítica)".

A complexidade do repertório dos espetáculos do TBC também se estende às traduções das obras que se tornaram um verdadeiro mercado, pelo qual Raimundo Magalhães Junior, escritor de revistas, comédias e peças épicas nacionais, durante o governo Vargas, foi amplamente beneficiado – o autor traduziu peças não apenas para o teatro paulista, mas também para as companhias de Maria Della Costa, Eva Todor e Dulcina. Numa análise rápida dos nomes que mais traduziram obras para o TBC, encontramos, em primeiro lugar, Raimundo Magalhães e a dupla Renato Alvim e Mario Silva, sucedidos por Brutus Pedreira e Ruggero Jacobbi. Maria Della Costa (apud Khoury, 2001, vol. I, p.96-7) acrescentou que Miroel Silveira também era um articulador desse mercado de traduções e que os autores traduziam obras e negociavam as suas traduções com os respectivos donos das companhias, dessa forma, eram os tradutores que procuravam as companhias com a sugestão de textos traduzidos, e não o inverso:

> Eram eles e os diretores e amigos que viajavam para o exterior que nos procuravam e aos donos de outras companhias. Na maioria das vezes, eram mesmo os tradutores que apareciam com sugestões. A cada encontro que tínhamos com o Raymundo Magalhães Jr., ele sempre tinha trinta novas peças pra gente escolher. O Mario da Silva, Brutus Pedreira, Paulo Magalhães e Miroel Silveira sabiam de todo o panorama teatral norte-americano e europeu: que peças eram sucesso, quais fracassavam, quais estavam tendo carreira regular, e, imediatamente traduziam para o português as melhores. Mais que simples tradutores esses homens eram autores e intelectuais. Eram pesquisadores de teatro.

A declaração de Maria Della Costa nos leva a ter outra percepção do repertório que estava em cartaz no Brasil nos anos de 1950, o qual não era, apenas, composto conforme os desejos dos diretores, empresários e do gosto do público, mas também dos tradutores que, por meio das suas pesquisas sobre os espetáculos que eram realizados no exterior e suas respectivas produções, também contribuíram para desenhar o panorama teatral nacional.

Ao identificar os problemas que ocorreram com o TBC que também estiveram presentes no cotidiano do teatro comercial dos anos 1940, como as interferências vindas da bilheteria na escolha do repertório, depara-se com o advento de uma nova concepção de estrela, outro aspecto que conseguiu transcender a barreira entre o teatro tradicional e o moderno e figurar nos anos 1950 e 1960. Basta lembrar as companhias que surgiram em torno de uma estrela como Companhia Maria Della Costa, Companhia Celi-Tônia-Autran e a Companhia Cacilda Becker. Na verdade, a instabilidade do projeto do teatro moderno, o seu formato acidentado e sua dificuldade em seu processo de consolidação deram brechas para que um dos principais argumentos teóricos do teatro moderno, de que o astro dava lugar ao trabalho em equipe e a ênfase ao diretor, funcionasse em partes. Brandão (2002, p.58) nos chama atenção para um aspecto paradoxal do TBC: a companhia "provou a necessidade de o ator estar subordinado a ideia de conjunto da encenação, ao mesmo tempo que não conseguia superar o *divismo* antigo, em prol da percepção do elenco e do conjunto".

Quando da criação de Os Comediantes, a escolha do nome da trupe estava baseada no significado da palavra *comediantes,* artistas como serviçais de sua arte, submissos aos seus papéis, na qual não deveria haver nem hierarquia e muito menos primeiros nomes. Todo o trabalho seria em nome do conjunto. Como o TBC era um herdeiro dos projetos lançados pela trupe carioca, à risca, foi esse padrão que o TBC seguiu nos seus primeiros anos de profissionalização, contudo, com o tempo, os altos salários e a estabilidade levaram alguns artistas a tomarem posicionamentos que não iam ao encontro dessa ideia.

A criação de uma hierarquia e a disputa dentro da trupe acabou por gerar núcleos, nos quais os diretores disputavam os atores que desejavam para a produção e acabavam formando grupos (ibidem, p.87). As altas folhas de pagamento e a formação dos atores ocorrida dentro do TBC permitiram que uma constelação de estrelas se formasse no núcleo principal. Não se tratava mais do caso da figura das divas do século XIX, ou do primeiro ator que tinha seu espaço reservado dentro do palco, muito pelo contrário, o estrelismo ocorrido

dentro do TBC recebeu nova roupagem. Segundo Tania Brandão (2008, p.87): "[...] trata-se de um novo momento do *divismo* digamos assim, um momento em que foi ultrapassado o mundo original dos *monstros sagrados*, os antigos e primeiros atores, postos em questão pelas primeiras *bestas do teatro*, e agora reeditado como *glamour*, mais requintado, em certos termos *hollywoodianos* – portanto, o que está em questão é uma aura comparável àquela gerada pelo cinema".

No TBC, as primeiras estrelas surgidas foram Madalena Nicol, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso e Paulo Autran, que, aparentemente, mostravam uma convivência equilibrada, contudo, "na surdina, sem dúvida, disputava-se a primazia, a possibilidade de estrelar todas as peças, não algumas a possibilidade de escolher o texto a ser montado" (Guzik, 1986, p.80). A convivência não pacífica entre os astros pode ser compreendida na história do afastamento de Madalena Nicol do TBC, que teve como pivô a atriz Cacilda Becker. Cacilda foi uma das atrizes que mais se destacou no conjunto permanente da casa, logo nos seus primeiros anos, e foi um dos integrantes que mais defendeu o projeto do TBC. Esse ímpeto de defesa do TBC levou a atriz a utilizar sua influência para que Madalena Nicol fosse demitida.

Na biografia sobre a atriz, *Cacilda Becker: fúria santa*, o autor Luiz André Prado tenta desvelar as tensões entre Madalena Nicol e Cacilda Becker quando da demissão da primeira por meio das declarações dos envolvidos (Mauricio Barroso, Tito Fleury, o maquinista Arquimedes Ribeiro, Cacilda Becker, Madalena Nicol, o crítico Décio de Almeida Prado). Em síntese, para alguns, o motivo foi o fato de Madalena, que possuía um passado marcado por relações estreitas com o PCB, organizar, junto aos maquinistas, uma greve no teatro em protesto contra as longas jornadas de trabalho. Os boatos sobre a greve chegaram aos ouvidos de Zampari por intermédio de Cacilda e de Celi, o que culminou da demissão de Madalena.

Alguns assinalavam que existam dois motivos para Cacilda se opor à Madalena: o primeiro seria o fato de Cacilda não encarar como problema as longas jornadas de trabalho e, segundo, porque Madalena era uma forte concorrente por exercer a função de diretora

e atriz, com produções de destaque dentro da casa, e se projetava para ser a primeira figura feminina do elenco. Cacilda, temendo perder seu lugar dentro da companhia, articulou a sua demissão (Prado, L. A., 2002, p.299-303). Na óptica de Cacilda, a briga, na verdade, era porque Madalena Nicol gostaria de receber um salário equivalente ao seu: "Naquele tempo eu não era superada por ninguém na folha de pagamento" (ibidem, p.302).

A defesa personalista de Cacilda ao TBC foi evidenciada por ela, anos mais tarde, ao afirmar que o ator, quando entrava no TBC, era "testado" por ela para saber se realmente tinha qualidades que contribuíram para o grupo. Segundo a atriz:

> Eu lutava como uma leoa contra qualquer coisa que ameaçasse a existência do TBC. Quando chegava um ator ou uma atriz, eu os punha de quarentena. Se prestava, permanecia. Se não, rua... E assim conseguimos formar uma equipe coesa, disciplinada, de qualidades reais, que trabalhava de 18 a 24 horas diárias. Claro que eu sofria com isso, mas o interesse maior era o conjunto. Foi por essa razão que eu lutei com todas as minhas forças contra a Vera Cruz, que roubava nossos atores, oferecendo-lhes ordenados astronômicos... O meio do teatro é um meio como qualquer outro. Existem brigas, discussões, invejas, tudo motivado por falta de estabilidade do que por um fenômeno peculiar a profissão. (ibidem, p.332)

Ao atentar para o seu discurso, encontramos paralelos com a fala da atriz Eva Todor (apud Khoury, 2001, vol. I, p.226), que teceu os seguintes comentários sobre a sua trupe: "As peças em que trabalho, quem dá o ritmo sou eu, eles todos dançam conforme a música. As cenas em que eu estou, quem dá o tom mais alto sou eu". Por mais que se tenha conhecimento das diferenças entre os trabalhos dessas duas atrizes e os processos distintos de formação a que as duas foram submetidas – Cacilda, uma atriz dramática, formou-se em um celeiro cultural coordenado pelos diretores estrangeiros, e Eva Todor, uma atriz comediante, que ainda mantinha a tradição do teatro de improvisos –, os pontos de convergência entre os discursos

nos mostram como a figura da prima-dona ainda vigorava dentro do teatro moderno.[3]

O fato é que a questão do trabalho em conjunto no TBC tornou--se uma contradição que pode ser verificada na memória dos atores que figuraram na casa, como Elizabeth Heinred, Ruy Afonso e Paulo Autran. Para a atriz Elizabeth Heinred (1980, p.153-60) "o TBC era assim: você fazia papel grande, fazia pontinha, não tinha esse negócio de estrelismo, não. Só tinha uma única estrela, que era Cacilda Becker, o resto era todo mundo igual". Ao fazer a sua explanação e defender o modelo contraditório de um teatro que visava o conjunto, ela mal se atentou ao afirmar que dentro da casa havia uma estrela. Tal afirmação nos leva a ver que havia hierarquias e que atores detinham alguns privilégios. Seu marido, o ator Ruy Affonso (apud Prado, L. A., 2002, p.331), apresenta-nos, em seu depoimento, uma visão mais ampliada da situação, ao ver que o teatro de equipe não funcionava por completo, por conta de Cacilda. Segundo ele:

> O teatro de equipe era fundamental, e o TBC o fez numa grande medida. A única pessoa que não achava graça em teatro de equipe era a Cacilda Becker. Em tese, ela concordava integralmente, mas na prática não fazia papel secundário. Excepcionalmente, pode até ter feito, mas não gostava. Na época, muito se falava nisso... Houve uma chance de ela fazer uma pontinha qualquer em *Do mundo nada se leva*. Ela disse tudo bem e chegou até a ensaiar um pouquinho. Mas, quando chegou perto da estreia, ficou doente, diplomaticamente, e não fez o papel. Era estrela e vinha de muita luta. Queria firmar seu lugar, e conseguiu – no que fez muito bem.

O mais interessante, ao percorrer os discursos dos pares de Cacilda, é que eles apoiavam e legitimavam o papel diferenciado que ela

3 Outro caso que deixa em evidência a complexidade de conciliar os interesses dos atores dos TBC foi a saída do ator Sérgio Cardoso. O ator se sentia constrangido pelas regras da casa, que o limitava a função de ator sem deixar espaço para que dirigisse peças. Assim, o convite do SNT para liderar uma companhia oficial, em 1952, levou o ator a deixar o grupo e explorar outras ambições.

possuía dentro da companhia, ao afirmar que a atirz era a estrela graças a muito trabalho. Tais argumentos também foram encontrados nas falas de Paulo Autran (apud Khoury, 2001, vol. I, p.38) ao afirmar que "nenhum de nós poderia recusar qualquer papel", contudo, logo depois emendava que a única pessoa que fugia a essa regra era Cacilda: "ela talvez fosse a única atriz capaz de recusar algum papel [...]. Ela foi a grande estrela do TBC, com toda a razão, porque era uma atriz de talento fenomenal, que estava num estágio profissional muito mais elevado do que todos nós e era, de longe, a melhor atriz do elenco" (ibidem, p.45).

Para Guzik (1986, p.80), as discordâncias dessa estrutura, que não permitia a conciliação de todas as ambições dos atores e nem a possibilidade de conseguir textos nos quais todos pudessem ter desempenhos que correspondiam às suas excelentes performances, mostram-nos um quadro de instabilidade que poderiam levar a ruptura:

> O fato marcante que se coloca a partir do afastamento de Sérgio diz respeito à formação das dinâmicas internas que regem grupos de teatro. Em teoria, dadas as condições nas quais se criou o clima propício para a renovação teatral mais adequado do que um conjunto como o TBC, composto por grandes intérpretes mas colocando a equipe à frente do brilho individual. Na prática, porém, as coisas se passam de forma diversa. Não que houvesse uma intenção deliberada de voltar aos esquemas das companhias centradas ao redor de um único nome, na velha tradição de Jayme Costa ou Procópio. Ocorria que o delicado equilíbrio capaz de manter unidos atores do porte de Sérgio Cardoso, Cacilda e Paulo se rompia com facilidade, não sendo simples recompô-lo. Atores de calibre, personalidades necessariamente poderosas e fortes, tenderiam a optar, como se demonstrou na realidade, pela possibilidade de dominar seu próprio espaço de modo inconteste.

A nova roupagem dada pela estrutura empresarial ao estrelismo foi justamente conferir um novo papel ao astro ou à estrela, no

qual ele desfrutavam de todos os recursos necessários para brilhar nos palcos, desde os melhores diretores do país a sua disposição, os melhores atores para compor a excelência no processo de interpretação, além de cenografias e figurinos especializados. Cacilda não foi a única a contar com esses benefícios. Nesse período, Maria Della Costa, Dulcina, Nicette Bruno e Madame Morineau gozaram desses privilégios e, posteriormente, Tônia Carrero também fez parte dessa constelação de estrelas que o teatro moderno fabricou nos anos 1950. Afinal, segundo a historiadora Tania Brandão (2002, p.87), foi a estrutura do teatro moderno que possibilitou essa fábrica de estrelas.

A forte influência de Cacilda dentro da estrutura do TBC pode ser explicada de várias maneiras. Primeiro, pelo ótimo desempenho dramático, depois, pelo espírito de liderança que a atriz possuía. Soma-se a esses aspectos a relação afetiva que a unia a Adolfo Celi, o diretor artístico da companhia.[4] Narrar o romance que uniu Celi e Cacilda é importantíssimo para entender os rumos que o TBC tomou no final dos anos 1950, porque a separação do casal resultou em animosidade entre os pares e a cisão dentro da casa em dois grupos, os que defendiam Cacilda e os que estavam ao lado de Celi e Tônia Carrero, novo par romântico do diretor. O romance entre Tônia e Celi teve início durante as gravações de *Tico-tico no fubá*, em 1951, pela Vera Cruz, e, quando a história já corria os corredores do TBC, Cacilda tomou a iniciativa de resolver o problema: "Cacilda pôs Celi na parede. Ouviu o que não queria, mas também arrancou dele uma promessa: a de que Tônia jamais pisaria no palco do TBC" (Prado, L. A., 2002, p.346). Tal promessa não se concretizaria. Com a crise da Vera Cruz em 1954, Tônia, considerada uma das beldades da época, foi convidada por Zampari para fazer parte do elenco do TBC; além disso, era inviável, economicamente, dispensar uma atriz que garantia sucesso de bilheteria, afinal, há muitos anos Tônia já havia conquistado o público por meio do cinema. Nesse sentido,

---

4 O romance entre os dois começou nos ensaios de *Nick Bar*, período conturbado no qual a atriz era casada com Tito Fleury, que figurava como coadjuvante na peça, e estava grávida. Por isso, o romance só foi assumido em 1950, quando ela já estava separada de Tito.

o quadro do elenco permanente, que já apresentava as suas instabilidades, começou a mostrar seus problemas com a entrada da atriz. O discurso de Tônia Carrero (apud Khoury, 2001, vol. VI, p.68) nos dá o indicativo dos motivos das saídas dos atores para montar suas próprias companhias:

> [O TBC era] Sucesso intelectual, artístico e popular. A Cacilda Becker canalizava todas as atenções. E que repertório! Tennessee Williams, Pirandello, Sófocles! Eu só fazia papéis em peças de autores secundários. As atrizes de categoria eram Cacilda, sua irmã e Nathalia Timberg. Eu era a vedete, a moça linda que adorava mostrar as pernas, a loura que se jogava no palco de qualquer maneira. Por isso saí do TBC, em 1955, e arrastei comigo o Paulo Autran, Adolfo Celi e Margarida Rey.

A memória de Tônia Carrero nos revela as tensões e ambições que permeavam o grupo, além dos privilégios que determinados atores tinham em detrimento dos outros. Essas redes de relações são importantíssimas para que possamos, também, entender as instabilidades que permearam o grupo, no qual as motivações profissionais não se desassociaram da convivência cotidiana. Desse modo, ao levar consigo o marido, e também diretor artístico do TBC, e um dos atores principais da trupe, Tônia Carrero sabia muito bem que estava atingindo os responsáveis pelo TBC que a preteriam, relegando-a a papeis simplórios, além de saber os rumos a seguir a partir dali: montar uma companhia na qual a sua performance também fosse valorizada.

Em linhas gerais, o mecenato empresarial que conseguiu vislumbrar outras perspectivas para o teatro, ao viabilizar um teatro de apuro estético e garantir sua sobrevivência com uma estrutura jamais desfrutada por artistas na história do teatro até a década de 1940, também possibilitou que alguns problemas, já conhecidos dentro do meio teatral, como repertório economicamente viável e o estrelismo por parte dos atores, ganhassem uma nova característica. Certamente esses não foram os problemas que levaram o TBC a se desfazer em 1964. A saída de atores, para criar suas próprias

companhias, a exemplo do que acontecia no Piccolo de Milão, não era em si um problema – pode-se considerar como natural um ciclo no qual a alta especialização dos seus atores os levasse a deixar a casa em busca de novos trabalhos e, ao saírem, seriam substituídos por outros interpretes que ganhariam espaço.

O rodízio de atores foi uma constante no TBC e com o afastamento de Cacilda, que levou consigo Walmor, Ziembinski e Cleyde Yáconis, houve uma reformulação total do quadro de atores, possibilitando que atrizes como Nathalia Timberg e Fernanda Montenegro apresentassem seu excelente desempenho cênico. O verdadeiro motivo da dissolução do TBC, que encerrou suas atividades em 1964, como apontado pela historiografia, foi a grave crise econômica, em decorrência dos gastos com a Vera Cruz, o que não possibilitou que Franco Zampari conseguisse arcar com os altos custos que o TBC também requeria.

A cena impressa: o teatro moderno sob a análise da crítica

Nesse período de intensas transformações no teatro, que lhe deram características empresariais, a imprensa também conheceu transformações de monta. Os periódicos, que até o começo do século XX primavam pela escrita literária, influenciados pelo modelo francês, em que predominavam os artigos de opinião, com longos textos introdutórios, deram lugar a um jornalismo baseado no modelo norte-americano, que prezava a objetividade e a imparcialidade da notícia: "O ritmo cada vez mais acelerado da vida moderna exigia adaptações para tornar os veículos mais dinâmicos para as notícias e as propagandas" (Ribeiro, 2003, p.150). Essas alterações contribuíram para que o antigo crítico de teatro, comprometido com os interesses das companhias e de teor literário, desse lugar a uma nova geração, pautada pelo conhecimento da teoria e nas análises detidas do texto, da cena, do papel do diretor, enfim, do espetáculo como um todo, submetido às lentes do especialista.

Os trabalhos realizados por Ziembinski no TBC foram acompanhados por Décio de Almeida Prado, que expressava esses novos ideais. Objetiva-se, aqui, acompanhar seus textos publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1950 e 1959, recorte que se justifica em função da data de contratação de Ziembinski pelo TBC, em 1950, e estende-se até o seu desligamento do Teatro Cacilda Becker (TCB, 1958-1973), em 1959. Nesse período, o diretor pode trabalhar de maneira ininterrupta em companhias que conferiram estabilidade a sua carreira, além do fato desses anos delimitarem o auge da moderna produção paulista, bem como a aludida reformulação da crítica, compondo, assim, um período estratégico para esta pesquisa. Importa, sobretudo, verificar como se operou a avaliação do trabalho de Ziembinski pela pena do crítico, para o que foram selecionadas dezessete peças, das 27 montadas para o TBC, e quatro dirigidas para o Teatro Cacilda Becker. O critério de seleção deu-se em função da importância destas na carreira de Ziembinski, seja pelo desempenho como encenador e ator ou pela importância do autor e/ou texto na história do teatro.

As peças selecionadas foram: *Homem da flor na boca*, de Pirandello; *Pega-fogo*, de Jules Renard; *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida; *O grilo na lareira*, de Jean Anouilh; *Ralé*, de Máximo Gorki, *As duas Antígones*, de Sóflocles; *Divórcio para três*, de Victorien Sardou; *Na terra como no céu,* de Fritz Hochwalder; *Mortos sem sepultura*, de Sartre; *Um pedido de casamento*, de Anton Chekhov; *Um dia feliz*, de Emile Mazaud; *Harvey*, de Mary Chase; *Volpone*, de Ben Jonson; *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller; *Gata em teto de zinco quente*, de Tennesse Willian; e *Adorável Júlia*, de Marc-Gilbert Sauvajon. Do repertório dirigido para o Teatro Cacilda Becker (TCB), ao todo sete peças, as quatro selecionadas foram: *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna; *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill; *Protocolo*, de Machado de Assis; e *Os perigos da pureza*, de Hugh Mills.

Antes de adentrar a análise do *corpus* selecionado, é importante ter em conta o lugar ocupado pelo teatro no jornal e a relação que o matutino mantinha com a cultura em São Paulo. Na década de 1930,

o *Estadão* empenhou-se nas mobilizações para a criação da USP, além disso, a família Mesquita também havia liderado vários projetos culturais na cidade. Alfredo Mesquita, como já destacado, era figura de proa na cena da cidade, dono de prestigiosa livraria e, com ação no campo do teatro, seu irmão, Júlio de Mesquita Filho, então diretor do jornal, foi um dos principais incentivadores da publicação da revista *Anhembi*, lançada por Paulo Duarte em 1950. As páginas do *Estado* divulgavam a publicação com destaque, seja pelos laços estreitos entre Paulo Duarte e a família Mesquita, seja pelo fato de a revista expressar a força, o vigor da intelectualidade paulista, também expressa na criação da revista *Clima*, produto da universidade que o jornal lutara por criar e que teve Alfredo Mesquita entre os fundadores.

Décio de Almeida Prado, próximo aos Mesquitas, ocupava lugar de prestígio no jornal no qual, tal como em *Clima*, respondia pela crítica teatral. Note-se que ele assumia o lugar de um dos proprietários, Alfredo Mesquita. O interesse do jornal em divulgar a nova concepção de teatro é perceptível nas palavras de Décio de Almeida Prado relativas à temporada da companhia de Eva Todor. Após os reparos ao desempenho da companhia, o diretor de *O Estado de S. Paulo* foi procurado por representantes da empresa que solicitava repreensões ao crítico, no que não foram bem-sucedidos:

> [...] logo que eu comecei a fazer crítica, veio uma companhia da Eva Todor – Luis Iglésias e Eva Todor –, e eu fiz uma crítica mais ou menos severa, porque era esse tipo de teatro que eu achava que estava ultrapassado. A pessoa que fazia a publicidade da companhia era ligada ao jornal, e procurou o diretor d'*O Estado* e se queixou que eu estava fazendo uma crítica que não estava de acordo com os padrões do jornal. Aí o diretor me chamou e eu disse: *"O que está havendo aqui é uma mudança de orientação estética, nós estamos mudando e, por isso, eu tratei mais severamente". O doutor Júlio nunca mais tocou no assunto.* (Bernstein, 2005, p.304-5, grifos nossos)[5]

5 Essa versão também foi divulgada em *Exercício findo* (Prado, D. de A., 1987, p.19-20), em que aparece: "Por uma crítica julgada pouco cortez, fui chamado à

O trecho destacado evidencia o apoio dos irmãos Mesquita, Júlio Filho e Alfredo, às novas orientações culturais em vigor em São Paulo. A contratação de Décio de Almeida Prado para compor a equipe de redatores de um dos jornais de maior tradição do país indica que o jornal e o crítico compartilhavam das mesmas perspectivas estéticas que pretendiam alterar os padrões de cultura vigentes. E, de fato, desde sua entrada para o jornal, em 1946, Décio de Almeida Prado tornou-se figura central no processo de especialização da crítica, e sua forma de analisar os espetáculos teve importante repercussão, inclusive junto à nova classe média paulista, frequentadora do teatro. Ao assumir o posto, ele não só alterou a concepção de avaliação das peças, mas também do espaço ocupado pelo crítico na redação, apesar da seção *Palcos e Circos* não trazer sua assinatura.

> No século passado [XIX], as críticas não eram assinadas, porque eram críticas do jornal. Em *O Estado de S. Paulo*, quando eu comecei a escrever a crítica em 1946, ainda era esse o hábito. Mas, isso não era para diminuir a crítica; ao contrário, era para dar autoridade a ela. Como os editoriais não eram assinados e até hoje não são, porque é o ponto de vista do jornal, assim também a crítica de música, a crítica de teatro, não eram assinadas. Isso era evidentemente uma ficção porque eu não representava a visão do jornal, não conversava com ninguém, não via ninguém, não ouvia ninguém. E eles também não tinham um interesse tão grande por teatro que fossem assistir tudo. Mas oficialmente era isso. (Bernstein, 2005, p.301)

---

diretoria para dar explicações. O publicitário da companhia Julio Iglesias e Eva Todor conhecido do jornal e também conhecido meu, queixara-se, em carta, de que as minhas palavras não condiziam com a tradição do *Estado*, sempre benévolo em relação aos espetáculos teatrais, mesmo quando fazia restrições [...]. Em minha defesa aleguei ao dr. Júlio que o teatro brasileiro achava-se numa encruzilhada, tendo que optar pela rotina comercial reinante e a renovação artística já em andamento. Sendo assim não cabia a crítica cruzar os braços ou manter-se neutra. Ele me escutou em silêncio, disse que estava bem. Se houve outras reclamações, não chegaram aos meus ouvidos".

O trecho explica o motivo de a crítica não ser assinada: ela representava os interesses dos proprietários do jornal, a exemplo do editorial. Contudo, mesmo assim, o trabalho era realizado com liberdade, segundo as prerrogativas do crítico, sem qualquer interferência.

A seção *Palcos e Circos* não era novidade no periódico, pois figurava no matutino desde o século XIX e teve como titular vários jornalistas que transitaram pela redação de *O Estado de S. Paulo.* Quando a assumiu, na década de 1960, Prado emprestou-lhe outro significado, uma vez que cresceu a importância do espaço de avaliação das artes cênicas no interior do jornal, apesar do fato de a sua assinatura só figurar, de maneira explícita, na década de 1960.

Sob seu comando, a seção apresentava estrutura fixa: primeiro, Décio abordava o texto dramático, depois, a atuação de atores e atrizes e, por último, o trabalho da direção da produção. Nesse período, suas contribuições apresentavam caráter formativo e informativo, com o objetivo de tornar o teatro acessível ao leitor. Desse modo, crítica e espetáculo estabeleceram um diálogo que os tornaram cúmplices do processo de reformulação das artes cênicas, uma vez que possuíam objetivos semelhantes (ibidem, p,101). Embora a seção *Palcos e Circos,* a princípio, tratasse de apresentações de circo, balés, óperas, musicais e danças em geral, verificou-se que as críticas de teatro eram publicadas em maior número e também demandavam maior espaço, até se tornarem o único gênero a ser abordado, a ponto de, em 1959, o nome da coluna ser alterado para *Teatro*. O desafio desta pesquisa, a partir daqui, é o de analisar como as funções de ator e diretor foram representadas na pena do crítico.[6]

6 Para se debruçar sobre as críticas de Décio de Almeida Prado, as orientações metodológicas de Roger Chartier no livro *Do palco à página* contribuíram de maneira ímpar. Por mais que o historiador tenha se dedicado à análise de como se dava as relações entre as formas de oralidade da representação em paralelo com as formas impressas de peças, ele nos indica os caminhos empregados na relação entre o palco e a página, ou seja, que o olhar daquele que transmite a peça ao leitor requer outros cuidados. Nos documentos da época moderna, o estudioso atenta para supressão de palavras, substituição de frases e para o cuidado na impressão para orientar a leitura dos que se dedicavam a dramaturgia, como o uso de letras maiúsculas e de pontuação adequada orientando a entonação

O encenador e o ator na pena do crítico

A contratação de Décio de Almeida Prado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946, e a de Ziembinski, em 1950 pelo TBC, faziam parte das transformações que conferiam à cultura um espaço importante no cotidiano da metrópole. Ziembinski, que tinha posições estéticas, era diferentes dos italianos, colaborou com a companhia no sentido da atuação e da direção, sendo o único diretor a desempenhar as duas funções. Segundo Sérgio Britto (1996, p.30), "Ziembinski e Adolfo Celi foram as vigas mestras que sustentaram o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia durante, pelo menos, oito anos". Nesse novo cenário, Ziembinski já não era unanimidade, muito pelo contrário, os diretores italianos integrados ao TBC traziam novas formações que convidavam a refletir sobre o trabalho que vinha sendo realizado no Brasil, caso de Adolfo Celi:

> O teatro moderno é um teatro orientado para o mais puro realismo. O teatro atinge sua própria essência através de uma simplicidade realística, uma espécie de realismo físico, sem, contudo chegar ao expressionismo. O verdadeiro realismo, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém

---

da voz. Além disso, analisa como se dava o mercado das artes cênicas na época na qual as brechas para a tradução de peças pela companhia ou pelo diretor deixava à margem o dramaturgo que não era consultado quanto às adaptações no texto e, muitas vezes, sequer tinha a autoria divulgada. Segundo Chartier, ao se debruçar sobre o exemplar de *Hamlet*, de 1676, escrito por Ward, que para ele pode ser encarado como um guia de interpretação para o ator, o documento pareceu importante para apresentar a "complexidade das relações que existiram entre o palco e a página. A 'publicação' de peças na Europa do começo da idade moderna implicava sempre uma pluralidade de lugares, de técnicas e de atores sociais. Ela também pressupunha uma circulação fluída dos textos entre redação e representação, assistência, impressão e leitura" (Chartier, 2002, p.90-1). Assim, sob outra perspectiva, Chartier nos orienta a analisar as interações do palco à página sob a óptica da representação e da direção, além da avaliação do crítico teatral, responsável por transmitir ao leitor o seu olhar sobre espetáculo, justificando escolhas, avaliações e legitimando agentes.

> ousa negá-lo, com os maiores defeitos. No teatro os defeitos são corrigidos e o realismo se apresenta artisticamente. Isto quer dizer que o teatro corrige a vida; por conseguinte, a "vida" está no palco e não na vida [...]. Quanto ao espetáculo, não é necessário dizer que precisa ser homogêneo, isto é, artístico e honesto ao mesmo tempo. Por isso mesmo respeito profundamente o texto de uma peça e jamais me interessou saber o que é que o autor "pretendeu dizer" com esta ou aquela expressão. O que realmente interessa é o que ele escreveu e não o que pretendeu insinuar. E isto quer dizer, logicamente, obediência ao texto, mas uma obediência consciente. (Celi, 1980, p.74)

O projeto estético defendido por Celi nessa argumentação defronta-se com as ações do teatro realizado no eixo Rio-São Paulo, tendo Ziembinski como um de seus principais líderes. A crítica de Décio de Almeida Prado estava mais afeita às práticas de Celi do que às ações de Ziembinski, que, por vezes, insinuou estarem ultrapassadas por não obedecerem ao texto e se interporem entre o autor e a realização do espetáculo.[7] Miroel Silveira, na introdução do seu livro *A outra crítica* (1976), dedicado a Ziembinski, intitulado por ele como "pai do moderno teatro brasileiro", e na entrevista concedida ao SNT, em 1975, defendeu o diretor polonês e afirmou que a crítica de Décio de Almeida Prado, em várias ocasiões, limitou Ziembinski ao expressionismo, considerando-o superado.[8] Silveira

---

7 Pode-se entender a insistência de Décio de Almeida Prado quanto à priorização de respeitar o texto como algo reflexos de sua formação. Afinal, ao analisar a sua obra *Teatro brasileiro moderno*, que se propõe a problematizar a produção teatral em seu conjunto, ele acaba enfocando apenas as obras dramáticas. Ou seja, o texto tem uma importância central dentro do seu ofício como crítico, por mais que ele tente se ater as demais demandas para explicar as transformações no teatro.

8 No mesmo período em que Décio escrevia para o *Estadão*, Miroel Silveira também colaborava com a imprensa paulistana em *Radar* e na *Folha da Tarde*. O título de seu livro já é uma oposição à crítica de Décio de Almeida Prado. Note-se que o lugar de legitimação que ocupavam não era o mesmo: Décio publicava na Perspectiva, editora de grande prestígio nas Ciências Humanas, enquanto Miroel, o fazia pela Símbolo, de menor porte e sem o mesmo *glamour*.

posicionou-se frente aos rumos da crítica brasileira e tentou legitimar suas escolhas, como a atribuição da "paternidade" da cena nacional a Ziembinski, que fora o responsável pela profissionalização de Os Comediantes:

> Minha posição, algo quixotesca numa ocasião em que todas as águas corriam para o mar vitorioso do TBC, hoje me conforta pela satisfação de verificar que permaneci ao lado dos menos poderosos; que a maioria dos encenadores italianos "neorrealistas" que vieram olhar com pouco caso para o nosso teatro, acusando o de "comercial" e esteticamente atrasado, essa maioria acabou aqui mesmo fazendo comediazinhas de *boulevard* e hoje pode ser observada nos canastrônicos filmes tipo *007* ou nas pornochanchadas peninsulares; ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Gianfrancesco Guarnieri, Lauro César Muniz, Chico Buarque, Paulo Pontes, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Renata Pallotini, e tantos outros, alcançou um vigor em maturidade realmente admiráveis, e que Ziembinski, além de pai do nosso teatro moderno, ainda hoje continua seu guardião e seu mestre. (Silveira, 1976, p.13)

A legitimação de Miroel Silveira na introdução de sua obra não era neutra e desinteressada, antes, ao realizar tal construção, ele também atribuía a si a importância no processo de renovação dos palcos, sendo o primeiro a contratar os serviços de Ziembinski profissionalmente. Em síntese, para Miroel Silveira, a legitimação de Ziembinski era a da própria história da cena nacional, o que reafirmou na entrevista publicada na série *Depoimentos*:

> Ziembinski foi classificado pelo Décio como um ator e diretor retrógrado porque estava no expressionismo. Isto foi dito mais de uma vez pelo Décio e eu acho que é uma injustiça, porque realmente Ziembinski trouxe o expressionismo com o *Vestido de noiva,* trouxe o simbolismo com *Pelleas e Melisande,* que foi uma encenação maravilhosa [...], ele fez *A rainha morta* de Monthelant, dentro de um

> contexto poético também simbolista. Ele abordou vários estilos. O Ziembinski fez tragédia grega de uma maneira maravilhosa, violenta, forte, que se religaria hoje as formas mais modernas de encenação. (idem, 1977, p.122)

Mesmo que Décio de Almeida Prado não concordasse com muitas das práticas de Ziembinski, suas análises acabaram por legitimá-lo, uma vez que continham largos elogios.

Carlo Ginzburg (1991, p.206), referindo-se as suas pesquisas históricas com os arquivos da inquisição, afirma: "Quando estava a ler processos dos tribunais da Inquisição, muitas vezes dava por mim a espreitar por cima do ombro do inquisidor". O presente estudo não trabalha com processos inquisitoriais, contudo, de maneira análoga, a análise da crítica teatral convida a observar as encenações por trás dos ombros de Almeida Prado, pois os seus escritos permitem vislumbrar como o trabalho do diretor e ator foi compreendido num dado momento.

Optou-se por não seguir a ordem cronológica dos espetáculos, e sim trabalhar com eixos temáticos no conjunto de críticas redigidas por Décio de Almeida Prado. Das inúmeras possibilidades de classificação, o foco recaiu nas avaliações do crítico sobre a direção de Ziembinski, suas opções estéticas e atuação como ator do elenco permanente. Essa abordagem permite acompanhar a recepção das múltiplas atuações de Ziembinski, bem como percorrer os caminhos da consolidação do teatro moderno paulista.

Nos palcos do TBC, Ziembinski ingressou com a responsabilidade de liderar o Teatro da Segunda-Feira, que fazia parte da programação da casa e tinha características experimentais. O uso da segunda-feira, dia de folga dos atores, não era uma novidade. Várias companhias comerciais do Rio de Janeiro e São Paulo deixavam a data livre para que demais companhias, geralmente amadoras, pudessem fazer uso para seus espetáculos. A novidade da programação estava na sua característica, idealizada por Guilherme de Almeida e Luciano Salce, que desejavam peças de estéticas ousadas. Contudo, o Teatro da Segunda-Feira encerrou sua trajetória em 1954 sem conseguir

alcançar os resultados almejados por seus idealizadores, pois as peças mais ousadas ficaram restritas aos primeiros espetáculos, com o *Homem da flor na boca*, de Pirandello, e *Pega-fogo*, de Jules Bernard, ambas dirigidas por Ziembinski.[9] As considerações de Décio de Almeida Prado sobre a direção romperam com a estrutura textual que ele regularmente seguia. No primeiro caso, o artigo escrito para *O homem da flor na boca* iniciou com elogios ao trabalho diretor e, no segundo caso, ele começou a crítica sobre *Pega-fogo* destacando a atuação de Cacilda Becker. Tais alterações na ordem da crítica só ocorriam em casos excepcionais, como na estreia de Ziembinski no palco da rua Major Diogo e o grande êxito da atriz ao interpretar um adolescente. Décio elogiou o TBC pela programação das alternativas pela contratação Ziembinski:

A percepção de que Ziembinski era talhado para o teatro não convencional baseava-se no seu desempenho no movimento de vanguarda empreendido pelos amadores cariocas. O elogio ao aspecto não convencional da produção de Ziembinski foi reiterado no texto sobre *Pega-fogo*. Entretanto, a abordagem sobre a peça o *Homem da flor na boca*[10] revelava as ressalvas frente às interferências no texto, que alteraram os rumos da trama. Para Décio Prado (1950a, p.8), o diretor optou por não seguir a linha "pirandelliana" e, em vez disso, valeu-se de nova perspectiva angustiante e de pessimismo ao revelar o personagem moribundo logo no princípio do espetáculo. Aos

---

9 Segundo Guzik (1986, p.103): "As peças que encenou não se distinguem pelas virtudes a que visava. Numa época em que se conhecia o repertório dadá e surrealista, em que o expressionismo iniciara sua trajetória enquanto movimento, em que se impunha admiração das gentes do absurdo de Beckett e Ionesco, as ousadias do TBC não foram além de Renard e Salacrou, Pirandello e Campanille. Nem Cocteau nem Apollinaire, nem Gertrude Stein nem Tristan Tzara foram cogitados pelo Teatro da Segunda-Feira, perdendo-se assim uma extraordinária oportunidade de forçar a ampliação dos limites do repertório mundial encenado no Brasil".

10 Em apenas um ato, Pirandello narra o diálogo, num café noturno, entre um homem doente e outro que acabara de perder o trem. Na conversa, o que tem a flor na boca, referência ao seu epitelioma, trata de assuntos triviais, do cotidiano, até o enredo ganhar em dramaticidade e ele revelar que lhe restam poucos dias de vida.

olhos do crítico, essas alterações conferiram à peça características expressionistas, ou seja, o personagem, que no texto original, apresenta a sua condição aos poucos, na mão do diretor era expressa desde o início: "Parece que uma outra luz ilumina a peça, pondo em relevo somente seu lado sombrio e noturno, de irrealidade e de pesadelo, em que não entra, nem por um instante, o *rictus* imutável e sardônico do sorriso de Pirandello" (ibidem, p.8).

O crítico teve o cuidado de lembrar ao leitor como a peça foi concebida e a mudança de sentido provocada pelas interferências de Ziembinski: "E é o choque dessa descoberta, do contraste entre a sensibilidade exasperada pela morte e o ar familiar daquele homenzinho curiosamente falante, que nascem a emoção e a originalidade da peça" (ibidem, p.8). Desse modo, o diretor impunha um duplo trabalho ao crítico: ter de explicar as intenções originais e avaliar as consequências das alterações. Para Almeida Prado, a interpretação de Ziembinski era "menos original, mais romântica, mais próxima do que julgamos que deva ser a atitude de alguém que tem os dias contados, mas que se sustêm dramaticamente tão bem quanto a outra, criando momentos mesmo de extraordinária poesia" (ibidem, p.8). Contudo, aqui transparece a sua posição frente às direções realizadas por Ziembinski e, por mais que não concordasse com muitas de suas ações, não era possível ficar indiferente a elas:

> O que sempre se espera de Ziembinski é uma interpretação *inteligente* e *muito pessoal* das obras que encena. *Cremos não haver mesmo, em nossos palcos, outro diretor com igual capacidade para despertar o entusiasmo e polêmicas apaixonadas*. O ardor intelectual e emocional com que ele se lança ao trabalho acaba por se comunicar a todas as peças em que toca e estas podem nos fazer tomar as mais variadas e diversas atitudes, mas nunca nos deixam indiferentes. (ibidem, p.8, grifos nossos)

Avaliações semelhantes também apareceram na crítica referente às ultimas direções para a programação das segundas-feiras, em 1954: *Um pedido de casamento,* de Chekhov, e *Um dia feliz,* de

Emile Mazaud.[11] Não se sabe ao certo se essas peças fizeram parte da programação alternativa, uma vez que tal informação de Alberto Guzik foi contrariada por Yan Michalski, segundo o qual se tratava de ensaios para outra finalidade, mas que acabaram por compor a programação oficial da casa, substituindo *Mortos sem sepultura*, um fracasso de bilheteria. Na avaliação do crítico, na peça *Um dia feliz*, o erro de Ziembinski recaia, mais uma vez, na interferência do texto, antecipando ações que deveriam ser reveladas no desenrolar do texto dramático:

> O erro de Ziembinski foi o de ter analisado corretamente a personagem expondo, todavia, a partir do fim, a partir da conclusão, não refazendo perante o público esse movimento gradual de descoberta psicológica que é o próprio movimento dramático da peça. O que não impede, naturalmente, que dentro da sua linha de interpretação, tenha sido o mestre da arte de representar de sempre, acompanhado muito bem por Calderano, excelente na maioria das cenas, por Cleyde Yáconis e Fredi Kleeman. (Prado, D. de A., 1954f, p.12)

Quanto à *Pega-fogo*, a peça subiu aos palcos três meses após o sucesso do texto de Pirandello, foi um dos maiores êxitos de público e marco na carreira de Cacilda Becker. A produção, com um único ato, estreou em dezembro de 1950 e dividiu o palco com outras duas produções, *O inventor do cavalo*, de Achille Campanile, e *Raquel*, de Lourival Gomes Machado. Em relação à *Pega-fogo*, a inversão na estrutura textual, realizada na escrita crítica de Prado, resultou não apenas em elogios ao desempenho da atriz, mas também numa análise detida da interpretação de Cacilda Becker, "a grande triunfadora da noite" (Prado, D. de A., 1950d, p.4). Depois de atribuir à atriz todos os méritos, referiu-se ao papel do coordenador do espetáculo, Ziembinski: "A interpretação tão justa, tão sóbria, tão exatamente observada de Cacilda Becker" somente foi possível "como é óbvio,

---

11 Ambas as peças montadas anteriormente no país, o texto de Chekhov por Celi, em 1950, e o de Mazaud por Louis Jouvet, na década de 1940.

sem a compreensão da peça, por parte de Ziembinski, que dirigiu e ainda fez o papel do sr. Lepic", além das boas atuações de outros atores e atrizes que fizeram parte do elenco (ibidem, p.4). Embora nesse texto crítico o autor não tenha se ocupado do desempenho de Ziembinski em minúcias, mais uma vez ele atribui o sucesso do espetáculo à coordenação do diretor. A técnica de Ziembinski sempre foi a marca registrada do seu sucesso junto ao público, especialmente nesse período que foi o do auge da sua carreira e que coincide com o apogeu do moderno teatro.

Com o sucesso de *Pega-fogo*, o espetáculo passou a fazer parte da programação oficial, ocasião que coincide com a contratação de Ziembinski para o núcleo permanente. A peça seguinte a entrar em cartaz foi *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, um grande êxito da história do TBC e também da carreira de Ziembinski.[12] A resistência de Décio de Almeida Prado às opções do diretor apresentou-se de maneira mais evidente na crítica desse espetáculo, em que, mais uma vez, toma como negativas as intervenções de Ziembinski, tal qual na crítica sobre o *Homem da flor na boca*, o que não o impediu de atribuir ao diretor a excelência da montagem. A atenção minuciosa que o espetáculo recebeu de Prado renderam dois textos publicados em datas distintas, nos quais se chamava a atenção para o "nível altíssimo [do espetáculo] entre tudo o que tem feito entre nós nos últimos tempos" (Prado, D. de A., 1950d, p.4). Segundo Ziembinski (1982, p.183): "Fiz uma série de peças para o teatro das segundas feiras. Fiz Paiol velho que considero um dos meus melhores espetáculos".

Outra vez ele avisava o leitor que iniciava pelo final, ou seja, analisando o trabalho da direção, afinal, o que implicava em reconhecer que Ziembinski foi o grande responsável pelo êxito da trama, não sem, também, destacar o trabalho de todos envolvidos, cuja soma possibilitou ao TBC proporcionar um grande espetáculo:

---

12 A peça *Paiol velho,* narrava a decadência da aristocracia rural e a ascensão de uma nova camada que não estava vinculada a rótulos e títulos, o cenário era muito próximo da sua experiência de vida e de boa parte da burguesia da capital.

> [...] o equilíbrio perfeito de todos os fatores que compõem a representação: uma peça que tem a inestimável vantagem de ser profundamente, autenticamente brasileira; uma direção comparável às três ou quatro maiores que vimos em nossos palcos; e uma interpretação trabalhada e cuidada ao extremo, em que quase todos os artistas superam largamente todas as suas atuações anteriores. (Prado, D. de A., 1951e, p.6)

Prado evidenciou, já no início do texto, que a direção se destacava por estar entre as melhores já realizadas na casa, sem repisar na mesma ladainha: "não há quem não tenha deplorado" a tendência do diretor de "se interpor ocasionalmente entre autor e público", fazendo as alterações conforme julgasse necessário (ibidem, p.6). Essa postura era resultado do meio teatral que Ziembinski encontrou no Brasil, no qual os atores não tinham experiência e ainda se pautavam pelos modelos divulgados pelo teatro de revista e da comédia de costumes. As atitudes de Ziembinski "decorriam em parte de uma personalidade singularmente vigorosa, dependiam também das condições em que o encenador trabalhava, isolado e quase sem pontos de referência no meio que o cercava" (ibidem, p.6). Dessa forma, Décio enfatizou o seu desejo de que Ziembinski mudasse suas práticas, afinal, não estava mais isolado e o TBC lhe proporcionava a oportunidade do contato com outros profissionais e de trocas culturais, razão pela qual caberia a Ziembinski rever sua atitude perante os originais.

Prado também encarou como negativa a lentidão conferida ao espetáculo e o tom entusiasmado no início do terceiro ato, distante das características brasileiras, mas absolveu o diretor, uma vez que o ritmo provinha do próprio texto, aliás, como declarou Abílio Pereira de Almeida quando da produção da versão cinematográfica para a Vera Cruz: "De fato era ruim, tudo muito lento, a trama muito arrastada" (Guzik, 1986, p.50).

Por outro lado, Décio afirmou que, como a peça tinha caráter ensaístico, as intervenções de Ziembinski foram importantes para o êxito do espetáculo. Aqui se revela a complexidade da questão, pois

o aspecto mais atacado nas práticas de Ziembinski era justamente a sua personalidade criadora, e o crítico foi obrigado a atribuir a ela o êxito da encenação. Décio não era indiferente à questão e, por mais que fizesse reparos à direção, mostrava ao leitor que tais práticas foram positivas para o desenvolvimento da peça. Na sua perspectiva, Ziembinski era um diretor criador:

> Há peças, perfeitas na estrutura e no acabamento, que suportam mal a colaboração de um encenador de tipo criador como Ziembinski, que, mesmo sem o querer, acaba por acrescentar alguma coisa de seu ao que interpreta. O contrário acontece com peças do gênero de *Paiol velho*, que, pelo seu caráter ainda levemente inseguro de ensaio de tentativa, só tem a ganhar com quem lhes dê a forma teatral. É por isso que podemos dizer que *Paiol velho*, de hoje em diante, pertence quase tanto a Ziembinski quanto ao autor, a exemplo, digamos de *Amanhã, se não chover...* ou de *Vestido de noiva*, que também não se concebem mais sem a forma característica que Ziembinski lhes emprestou e que completa com tamanha felicidade aquilo que fora imaginado pelo autor. (ibidem, p.50)

O trecho acima também aponta outra fragilidade do processo de modernização: a dramaturgia. Ziembinski já trabalhava com uma equipe de atores profissionais, que se especializava a cada ensaio e espetáculo, contudo, a dramaturgia brasileira ainda necessitava de interferências, como o caso dos textos de Henrique Pongetti e Nelson Rodrigues.

A encenação de *O grilo na Lareira*, de Charles Dickens, em 1951, rompeu com as sequências de espetáculos de sucesso realizados por Ziembinski desde a sua contratação. O fracasso da peça deveu-se mais à adaptação do romance para os palcos, a cargo de Ziembinski e de Brutus Pedreira, do que à encenação. O diretor mobilizou, para a realização do cenário, um aparato profissional inédito na casa: a criação de um ateliê para a confecção dos bonecos que compunham a cena, fato que marcou os atores da companhia. Para Nydia Lícia (2007, p.245-8), os recursos mobilizados não encantavam apenas os

críticos e plateia, mas também os atores, pelo capricho da feitura de cada elemento do cenário e do figurino:

> O cenário de Vaccarini era magnífico, assim como as roupas que ele desenhou. Mas o que fascinava realmente eram os brinquedos de feltro, intensamente coloridos, que decoravam as paredes. Feitos um a um por Rina Fogliotti, fariam inveja a qualquer fabricante de brinquedos. Havia até uma harpa em cena, que eu fingia dedilhar, executando uma valsa composta expressamente pelo maestro Simonetti, e que era tocada atrás do palco por Lucila Greys, harpista do Municipal.

Entretanto, mesmo com o esforço da produção e o elenco de grandes intérpretes, a peça não alcançou o sucesso esperado e, segundo Décio de Almeida Prado (1951d, p.8), o erro estava na tradução, que respeitara em demasia o texto original:

> Se pudéssemos analisar em separado cada parcela do texto, cada pequeno episódio da representação, nada provavelmente encontraríamos se não para admirar. Falta, entretanto, ao conjunto, aquele movimento irresistível que arrasta consigo os espectadores, como se a peça tivesse sido concebida antes estática do que dinamicamente ou como se o esmiuçamento excessivo das minúcias tivesse prejudicado o andamento da ação.

Para os atores, esse também foi o maior problema do espetáculo, que o tornava longo e cansativo, observação repetida pelos envolvidos na peça, Paulo Autran, Elizabeth Heinred, Nydia Lícia e Cleyde Yáconis. Vale acompanhar a opinião de Nydia Lícia: o diretor julgava que, como Dickens também escrevia para o teatro, seu romance tinha recursos dramáticos, que não demandavam muitas intervenções na adaptação: "Por natureza e cultura, Ziembinski sempre gostou de obras densas, pesadas e longas, por isso não cortou o texto suficientemente" (Lícia, 2007, p.245). Para Décio Prado (1951d, p.8), o êxito da técnica e os detalhes minuciosos da iluminação,

cenário e figurinos, esses últimos produzidos por Bassano Vaccari, não repetiram na encenação:

> Não que esta tenha sido descurada. Ao contrário, Ziembinski é um fanático da perfeição. O Teatro Brasileiro de Comédia também o é. Do encontro dos dois só poderia resultar um espetáculo primoroso no que diz respeito à execução, ao acabamento, ao capricho do pormenor. E foi de fato o que aconteceu: o jogo de cores e desempenho de atores para formar um todo homogêneo e perfeitíssimo como a realização técnica.

A longa duração da peça, mais de três horas, e o seu ritmo arrastado e denso, fez que crítica e público não a recebessem com o mesmo entusiasmo de Ziembinski. Franco Zampari chegou a exigir a redução do espetáculo em quarenta minutos, porém a alteração não foi suficiente para cativar o público.[13] Some-se ao tempo, os erros de cena, desde problemas na estrutura do palco até cochilos de Ziembinski em cena, devido ao cansaço de conciliar as filmagens da Vera Cruz e compromissos do TBC: "No último ato, o elenco inteiro estava sentado ao redor da mesa da casa dos Perybingle, jantando. Marina Freire tinha um monólogo longo (e chato), e Ziembinski dormiu de novo. Cleyde, sentada ao seu lado, deu-lhe um beliscão. Acordado de repente, ele levantou-se da cadeira e falou: *Rasguei calças.* Foi duro continuar a cena" (ibidem, p.249).

Os problemas com a bilheteria levaram Zampari a relançar *Arsênico e alfazema*, de Joseph Kesseling, que, em poucas semanas, colocou as contas da casa em dia. A peça fez parte da programação da

13 Segundo Nídya Lícia (2007, p.249): "No fim do espetáculo de estreia, por volta de meia-noite e meia, Zampari desceu até os camarins e mandou que Ziembinski cortasse mais de quarenta minutos de texto, caso contrário, as três sessões de sábado terminariam de madrugada. Foi um sofrimento terrível para Zimba. A verdade é que no século XX não existiam muitas pessoas dispostas a ouvir os conselhos de um grilo da lareira. Os tempos estavam mudando e a humanidade começava a ter muita pressa em tudo. Por isso, a peça, apesar de tão linda, não encontrou o caminho certo para os corações humanos".

companhia em 1949, dirigida também por Celi, e a avaliação crítica mostra que Décio de Almeida Prado (1951a, p.8) comparou as duas produções para mostrar os avanços do elenco do TBC.

Em 1951, Ziembinski completou 25 anos de carreira e a data foi celebrada com homenagens, festa no TBC e declarações de expoentes da cena e da política nacional. Para receber a Ordem do Cruzeiro do Sul, a mais alta condecoração brasileira, o TBC enviou os atores, Nydia Lícia, Rubens de Falco, Maurício e Sérgio Cardoso, que acompanharam Ziembinski ao Palácio do Catete para ganhar, das mãos de Getúlio Vargas, a condecoração que contribuiu para aumentar o prestígio de Ziembinski. Nas memórias de Nydia Lícia (2007, p.272-3), o teatro que o homenageado e os acompanhantes praticavam não agradava muito o presidente:

> Fomos recebidos por Getúlio, muito simpático e sorridente, sem nada de sinistro ditador. Disse que gostava muito de teatro, mas desconfio que se referisse ao teatro de revista, não o de comédia. Pelo menos era a voz corrente que ele admirava muito as vedetes e gostava das piadas a seu respeito, que eram levadas em cena (após serem censuradas, é claro!). Concordou imediatamente com a honraria para Ziembinski e se despediu, sempre sorridente. Fiquei em dúvida se ele realmente gostava de teatro ou se representava melhor que nós.

Em clima de celebração, o TBC levou aos palcos a peça *Harvey,* uma comédia de Mary Chase dirigida e protagonizada por Ziembinski.[14] A data foi utilizada para que representantes do governo do estado, do TBC e da Escola de Arte Dramática pudessem homenagear o diretor. Os ausentes enviaram telegramas de congratulações, lidos por Sérgio Cardoso, assinados por personalidades de todo o país e até mesmo da Polônia (Prado, D. de A., 1951g, p.7). Embora o clima fosse de festa, o espetáculo não agradou e os elogios da crítica foram escassos. A peça não contou com vários membros do núcleo

---

14 A trama abordava os devaneios do protagonista Elwood P. Dowd e do seu amigo invisível, um coelho gigante de dois metros de altura.

permanente, que se dedicavam a ensaiar *Dama das camélias*, a ser encenada nos palcos do Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de Janeiro a partir de novembro daquele ano. No espetáculo, Ziembinski desempenhou as funções de encenador e ator e Décio referiu-se à peça como arrastada e cansativa.

O crítico do *Estado* juntou-se às homenagens e, em primeiro de novembro de 1951, intitulou seu texto de "Ziembinski", reproduzido no livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno.* Por mais que levantasse óbices ao trabalho do diretor, admitiu que Ziembinski foi um divisor de águas na cena nacional e mostrou-se sensível ao processo de adaptação do polonês aos trópicos:

> Foi esses dias mesmo que Ziembinski chegou ao Rio de Janeiro – de passagem para os Estados Unidos – trazendo como únicas armas, ao lado de sua carteira de emigrante, uma língua atravessada que ninguém entendia (e que até hoje consiste em uma das diversões prediletas dos colegas quando ele enumera nomes de artistas ilustres de sua terra natal). Ainda lembro das primeiras notícias circulando incredulamente entre os entendidos, sobre a chegada de um polonês fabuloso, que tinha todo um espetáculo montado na cabeça antes que se fizesse o menor ensaio ou que batesse o primeiro prego do cenário, e que até dera ao luxo, jamais conhecido de promover 134 mutações de luz – ou eram 268? – dentro de uma única apresentação – *Vestido de noiva,* de Nelson Rodrigues. (ibidem, p.7)

Narrou a chegada de Ziembinski, cercada de mitos que o acompanharam até o fim da carreira, e a forma como foi recebido entre nós. A noção de que, antes mesmo de começar o ensaio, já concebera toda a execução é um argumento presente não só no texto crítico, mas também na memória de atores que trabalharam com ele, até mesmo de Antunes Filho (1980, p.93), seu assistente, segundo o qual, ao entrar em contato com o elenco pela primeira vez, o diretor polonês já tinha o espetáculo "pré-fabricado". Anos antes, Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) presenciou Ziembinski preparando a encenação paulista de *Vestido de noiva.* Nas suas palavras:

"Lembramo-nos também da emoção com que acorremos ao Municipal uma tarde para nos certificarmos que o fenômeno existia mesmo [...] e encontraram Ziembinski a dar ordens e a coordenar os eletricistas metodicamente, o que resultaria no espetáculo aplaudido pelo público e elogiado pela crítica paulista".

Para Décio Prado (1951g, p.7), Ziembinski adaptou-se ao Brasil rapidamente e, com uma década de permanência no país, já acompanhava "samba de breque com caixinha de fósforo" e contava "anedotas de moralidade duvidosas no melhor e mais puro estilo carioca", além de realizar a direção de destacados dramaturgos brasileiros. E ele sabia, e muito bem, o lugar de destaque que galgara no Brasil, em especial na fase heroica do teatro amador: "aos 43 anos de idade é uma figura meio legendária, tão segura do seu lugar na história do teatro brasileiro como qualquer outra, em qualquer tempo" (ibidem, p.7). Num território teatral carente de "monstros sagrados", Ziembinski estava entre as poucas personalidades que poderiam aspirar esse título, ao lado de Dulcina, Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita. Contudo, nenhum desses movimentos liderados por essas personalidades comparavam-se, em alcance e profundidade, ao conduzido por Ziembinski nas fases amadora e profissional de Os Comediantes (ibidem, p.7). Segundo Décio Prado (1951g, p.7):

> [...] mas nenhum desses movimentos pode equiparar-se, em alcance e profundidade artística, à ação de Ziembinski nas duas grandes fases de Os Comediantes – a amadora e a profissional. Não era uma reforma com ótima formação teórica mas sem contato direto com o palco. Era, na prática, dirigida por um experimentadíssimo homem de teatro, toda uma revolução teatral: autores novos, cenógrafos novos, técnica nova, e, sobretudo, uma nova maneira de representar, uma maneira de conceber o teatro como espetáculo. Com alguns cinquenta anos de atraso era o teatro moderno que chegava repentinamente, estrepitosamente, triunfalmente ao Brasil.

Assim, Prado atribuiu a Ziembinski a liderança da modernização do teatro brasileiro, atualizado com atraso de cinquenta anos em

relação à Europa, além de destacar os movimentos de renovação do teatro comercial, realizado por Dulcina, os feitos do teatro amador estudantil, encabeçado por Paschoal Carlos Magno, e a modernização dos amadores paulistas, incentivados por Alfredo Mesquita. Essas iniciativas, entretanto, não tiveram os mesmos resultados de Os Comediantes, ou seja, estabelecia-se uma dada leitura do passado, endossada, em grande parte, pela historiografia. Excluía-se desse inventário o pioneirismo do TEB, reivindicado pela historiadora Tânia Brandão (2009, p.73).

Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) recordou que, durante as décadas de 1920 e 1930, período no qual Ziembinski formava-se, chegava ao auge a concepção do diretor como centro do ato cênico, em detrimento do ator, o que causou verdadeira reviravolta nas artes cênicas, uma vez que o espectador, muitas vezes, procurava o teatro para assistir à direção divulgada na programação e entender os métodos mobilizados pelo encenador para construir o espetáculo. Entretanto, tal momento havia passado e o diretor voltou a exercer funções mais humildes "de simples intérprete da obra do autor, de simples servidor do texto". A rígida liderança de Ziembinski estava superada e, portanto, o diretor enquadrava-se na geração anterior, a de Max Reinhardt:

> Ziembinski, pelo espírito e pelo temperamento, pertence mais à grande e genial geração de Max Reinhardt e de Meierhold do que à atual. É de Gordon Craig e de Stanislávski, por exemplo, que descende a sua paixão quase que mística pelo teatro [...]. Pois foi alguma coisa dessa extraordinária e quase incompreensível severidade que artística que, dessa intransigência que Ziembinski trouxe para o nosso teatro. (ibidem, p.7)

Na percepção de Prado, Ziembinski ligava-se às origens do moderno teatro europeu do início do século XIX. Aqui se evidencia a discórdia do crítico diante da intransigência e do domínio total do ato cênico pelo diretor, o que poderia, por vezes, resultar em espetáculos grandiosos, ou, como na maior parte dos casos, comprometer

a encenação. E para expressar sua oposição ao trabalho do diretor, Décio sempre fazia considerações sobre a importância dele para a cena nacional e, logo em seguida, apresentava sua discordância com os caminhos que ele tomava.[15]

Os apontamentos contrários à rigidez no exercício da direção não impediram o crítico de vislumbrar as melhores contribuições do polonês para o teatro brasileiro. Ele bem reconhecia os esforços de Ziembinski no desenvolvimento do seu trabalho: "Ziembinski não ensaia: habita a peça, convive com cada intimidade com cada personagem, desvendando-lhe desde as mais inocentes manias até as suas concepções religiosas e filosóficas" (Prado, D. de A., 1951g, p.7). Essa análise, minuciosa, dos personagens, revela aspectos louvados pelo crítico, que reconhecia a criatividade do diretor criador, que produzia uma obra de arte a partir de outra, o texto dramático, aspecto que nem sempre era visto de maneira positiva:

> *Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as suas grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta*. Quando a peça apresenta algo ainda de imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e da sua inteligência, acrescentando legitimamente não o texto, mas ao escritor. Temos, então, um *Vestido de noiva*, um *Paiol velho* um *Amanhã se não chover...*, obras-primas de colaboração lúcida entre o encenador e o seu autor. Outras vezes, Ziembinski vai além da medida exata porque não sabe poupar astuciosamente, não conhece as formulas conciliatórias da prudência: aposta sempre só no branco ou no vermelho. Acerta ou erra, invariavelmente com a mesma coragem, a mesma fraqueza e o mesmo conhecimento do teatro. É por isso que podemos discordar dele mil vezes sem que se diminua a nossa admiração. (ibidem, p.7)

15 Tal artifício pode ser encarado sob a perspectiva de que, enquanto o jovem Décio de Almeida Prado estava no início de sua carreira, Ziembinski já acumulava uma trajetória no teatro internacional e nacional reconhecida dentro dos círculos culturais brasileiros.

O crítico deixa evidente que a personalidade impositiva de Ziembinski interferia no texto original, tal como ocorreu nas encenações de *Doroteia*, *Lua de sangue* e *Anjo negro*, projetos audaciosos, encabeçados pelo diretor, que dividiram a crítica e não empolgaram o público, especialmente nos dois primeiros casos. Porém, a sua dedicação às produções garantira o reconhecimento da crítica, que não foi indiferente aos espetáculos e que, por mais que não aceitasse as posições do seu trabalho, não deixava de elogiar a sua determinação e técnica. Décio de Almeida Prado (1951g, p.7) reconhecia que Ziembinski, em pouco tempo, tornara-se um referencial metodológico nas artes cênicas:

> *Seriamos injustos, aliás, se víssemos em Ziembinski apenas o homem e não o mito* que já vai se formando, apenas as suas encenações isoladas e não a soma de influência que exerceu, maior que qualquer outra. Não há ninguém que faça teatro entre nós que não se veja obrigado de início a se definir esteticamente em relação a Ziembinski. Esse é o seu maior título de glória, o que ele não reparte com nenhum outro homem de teatro no Brasil.

Os exemplos citados evidenciam a complexidade da crítica de Prado em relação a Ziembinski. Ao contrário do que afirmou Miroel Silveira, contemporâneo de Prado, e Tânia Brandão, parece pouco correto tomar a escrita de Prado como desfavorável a Ziembinski e afeito aos italianos, ainda mais porque suas obras sobre o percurso do teatro legitimaram o trabalho de Ziembinski. De fato, suas críticas não se limitaram a defender convicções estéticas fechadas, antes teve em mira o que poderia ser feito no teatro nacional. Prado parecia ciente do caráter acidentado da construção desse teatro moderno que teve características específicas, muito diferente da europeia.

Após um ano longe da direção de peças no TBC, Ziembinski retornou em 1953, assinando a encenação de *Divórcio para três*, de Victorien Sardou, comédia de sucesso no TBC.[16] Para Décio

16 A comédia abordava um assunto que na época era tabu: o divórcio.

(1953a, p.10), a direção de Ziembinski, ganhou traços leves: "A sua direção, aliás, é das mais leves e graciosas que tem passado pelo Teatro Brasileiro de Comédia". E quanto ao seu desempenho como ator, acrescentou que colocava fim às avaliações que o tomavam como capaz de atuar apenas em representações densas: "Cacilda Becker, Mauricio Barroso e Ziembinski, dirigidos magistralmente por este último, dançam com um ímpeto, elegância e estilo, sem desfalecimentos a contradança proposta por Sardou. [...] e Ziembinski desmente a lenda, que se ia formando, de que só pode fazer papeis peados" (ibidem, p.10).

As direções seguintes foram *E o noroeste soprou,* de Edgard Rocha Miranda, *Negócios de Estado*, de Louis Verneuil, e *Cândida*, de Bernard Shaw, todas de 1954 e que não empolgaram o público. As primeiras, por se tratar de textos sem grande expressão, e *Cândida,* que enfrentou problemas na encenação. A estreia do texto de Bernard Shaw coincidiu com o período em que o TBC abriu a sua filial no Rio de Janeiro e, dessa forma, o núcleo principal passou a dividir--se entre os dois endereços.

Cândida foi um espetáculo malsucedido já em sua estreia e Ziembinski reviu toda a peça, a ponto de afirmar que eram dois espetáculos distintos. As alterações tornaram a peça mais leve e lhe imprimiram ritmo mais acelerado. Para dar conta das mudanças, Décio dedicou dois textos à peça. No primeiro, afirmou que, mais uma vez, o erro estava na forma como Ziembinski entendeu o texto, a comédia ganhou ritmo de drama arrastado:

> *Cândida* havia estreado mal. Entendamo-nos sobre o termo: mal, não por insuficiência técnica, por falta de preparação, nem por deixar de ter um alvo em vista, isto é, uma interpretação orgânica e coerente da peça. Ziembinski sempre soube o que quer [e] como consegui-lo. A nossa discordância referia-se justamente à maneira de entender o texto [...], representado como um drama lento e solene. (Prado, D. de A., 1954b, p.6)

As memórias sobre a peça, narradas por Tônia Carrero, indicam a influência de Décio de Almeida Prado no TBC, pois, findo o espetáculo de estreia, a atriz foi procurada pelo crítico, que lhe garantiu que não escreveria sobre a peça e apresentou sugestões para melhorar o desempenho de sua personagem, afirmando que faria a crítica quando a atriz tivesse feito as mudanças. Fica evidente quão importante era a apreciação do crítico para a sua carreira, assim como sua postura, que acreditava ter a receita para o sucesso da peça:

> Era um momento importante para me impor como atriz. Depois de muito discutir sobre o texto de Bernard Shaw, o Ziembinski me convenceu a fazer *Cândida* de maneira lenta, falando devagar, dando pausas quilométricas. Nos ensaios, me sentia falsa, tentei dissuadi-lo, me debati e nada adiantou. A última palavra sempre era a do diretor. Ah! Que chatice! A estreia aconteceu e o critico mais respeitado de todos os tempos, Décio de Almeida Prado, compareceu e foi me procurar no camarim depois do espetáculo. Sugeriu que seguisse a minha intuição: "Não há necessidade de você se comportar como as mulheres da aristocracia da Europa Central – o Ziembinski é polonês – Tônia não vou escrever a crítica. Quando você estiver pronta me avise". Uma semana depois, liguei para ele: "Pode vir, Décio, mudei tudinho!". Ele foi ver, escreveu uma crítica me botando nas alturas e o Ziembinski não disse nada como se tudo que mudei tivesse sido obra dele e ficou até muito contentinho em termo do TBC sempre lotado [...]. Eu estava me sentindo muito presa e achava o espetáculo solene, arrastado. Falei com o Zimba e comentei com os colegas, Margarida Rey, Josef Guerreiro, Jardel Filho, Luis Calderano. Todos achavam o mesmo, por causa daquela minha conversa com o Décio de Almeida Prado. O Ziembinski tirou a peça de cartaz por alguns dias e transformou aquela chatice num espetáculo ligeiro, brilhante e gostoso. Isso acabou fazendo a peça do Shaw um tremendo sucesso. (Carrero apud Khoury, 2001, vol. VI, p.50-70)

Na perspectiva de Yan Michalski (1995, p.221), com base em outras críticas publicadas na época, um dos problemas da peça era

justamente a interpretação de Tônia Carrero e Josef Guerreiro, que não tinham o amadurecimento artístico exigido pelos personagens protagonistas que interpretaram. E, ao contrário do que a atriz e a segunda crítica publicada no *Estadão* afirmaram, a peça, mesmo com as mudanças, não alcançou êxito e saiu de cartaz um mês e meio depois. A segunda crítica historiava a carreira de Ziembinski no Brasil e afirmava que, com os progressos advindos dos seus esforços, não era mais necessário que o diretor deixasse suas marcas por meio da teatralidade e da estilização. A crítica incisiva a Ziembinski recaia na primeira versão da peça e nas práticas do diretor:

> Todo esforço do TBC, por exemplo, tem consistido em buscar, não a teatralidade, mas a sutileza, a caracterização que não precisa chegar até a caricatura para se exprimir com nitidez e rigor. Entregues aos seus próprios impulsos, os nossos atores não hesitaram em transformar todo o drama em melodrama e toda a comédia em farsa, impelidos pelo gosto do público, ávidos as emoções simples e fortes. É contra essa tendência a simplificação, à exteriorização fácil, que temos que lutar. (Prado, D. de A., 1954b, p.8)

Décio (ibidem, p.8) acrescentou que o contato de Ziembinski com outros diretores havia sido proveitoso e que, como apontara em *Divórcio para três*, o trabalho de Ziembinski havia se tornado leve, o que significava a aproximação com a estética realista, o que sugere que o crítico desejava que o diretor abraçasse outros parâmetros estéticos:

> Com o teatro brasileiro, Ziembinski igualmente evoluiu. Se exerceu, sofreu também a influência dos seus jovens colegas do Teatro Brasileiro de Comédia, europeus como ele, mas pertencentes já a outra geração. *As suas últimas encenações, apesar de feitas com relativa despreocupação e com textos inferiores a seu talento, revelam uma graciosidade de toque, uma delicadeza, que não estávamos acostumados a associar ao seu estilo.* Às vezes, entretanto, Ziembinski volta aos textos estudados na juventude, textos longamente conhecidos e

> admirados, voltam da mesma forma os vezos de outrora [...]. Assim aconteceu, agora, com *Cândida* – pelo menos, nos primeiros dias [...]. A maneira como o espetáculo se metamorfoseou de uma hora para outra, é milagre de fácil explicação. Não havia na realidade outro erro a não ser o excesso. Eliminada essa sobrecarga inútil, sem se tocar a fundo na interpretação, sem se modificar o que poderíamos chamar de estrutura do espetáculo, apareceu a direção de Ziembinski em sua nitidez, como uma das suas melhores e uma das melhores já pelos atores do Teatro Brasileiro de Comédia.

Nesse sentido, a crítica retomava os escritos de Prado sobre a realização de *Paiol velho*, no qual recorria à trajetória do teatro e ao papel do diretor para lembrar que os tempos eram outros. É patente que estava em curso alterações no trabalho realizado por Ziembinski na década de 1950. A peça *Volpone*, de 1955, marcou a estreia de Walmor Chagas no núcleo central do TBC e foi recebida com entusiasmo por Décio de Almeida Prado (1955a, p.7; 2007, p.307), que não poupou elogios ao encenador: "Desde que chegou ao Brasil, há quinze anos, portanto, Ziembinski vem sonhando com essa encenação. Pois valeu a pena esperar tanto para nos dar um espetáculo maduro como esse, de longe o melhor que já fez no Teatro Brasileiro de Comédia".

Os ensaios da peça coincidiram com um incêndio que destruiu a cenografia e atingiu uma parte das instalações. *Volpone* e *Maria Stuart* foram últimas direções importantes do ano. A crítica de Décio Prado (2007, p.307) forneceu a dimensão do contraste das atuações de Ziembinski e Walmor, uma parceria que faria sucesso: "Ziembinski e Walmor Chagas, como Volpone e Mosca, completam-se pelo contraste, oferecendo duas versões antagônicas da mesma luxuria: uma sinistra, outra intensa, a outra, brilhante, esfuziante, rodopiante".

O ano de 1955 marcou outras alterações nos rumos do TBC e da cena teatral, com a companhia Maria Della Costa encenando *A moratória,* de Jorge Andrade, indício dos novos rumos da dramaturgia nacional, o Teatro de Arena, com endereço fixo, lançava novas

propostas estéticas, ao mesmo tempo que Sérgio Cardoso e Nydia Lícia estavam às vésperas de lançarem sua companhia na capital paulista, e Tônia Carrero, Paulo Autran e Adolfo Celi despediram-se do TBC para lançar sua própria empresa. A saída do diretor artístico foi um duro golpe na estrutura da casa, afinal, ele liderava o empreendimento desde 1949.

Ziembinski, por sua vez, depois do sucesso alcançado em São Paulo com *Volpone* e *Maria Stuart*, levou ambas as montagens para o Rio de Janeiro, onde obteve sucesso apenas com a primeira peça, que empolgou público e crítica. Posteriormente, as direções de Ziembinski podem ser tomadas como o canto de cisne do TBC, que estiveram longe de obter o êxito alcançado nos seus melhores dias. Segundo Michalski (1995, p.231): "Não deixa de ser estranho que Ziembinski, que durante os primeiros anos no TBC dispunha de evidente prestigio no âmbito interno da companhia, esteja sendo encarregado de tarefas humilhantes, como de ensaiar um *quebra-galho* em dezessete dias". A peça, montada às pressas, era *Manouche*, um texto de *vaudeville* que substituiu o fracasso de *Eurídice*, de Anouilh, dirigida pelo recém-contratado Gianni Ratto. E, embora a crítica de Décio de Almeida Prado tenha se esforçado em apontar os pontos positivos da encenação, a peça saiu de cartaz cerca de um mês depois de sua estreia. Décio (1956, p.23) mostrou-se avesso às práticas do repertório do TBC e a responsabilidade que recaiu sobre Ziembinski: "Já mais de uma vez Ziembinski foi chamado a salvar de uma dificuldade de bilheteria do TBC, montando as pressas uma pecinha também escolhida às pressas. E tem tido sorte.

Antes de tratar do último espetáculo de Ziembinski à frente do TBC, cabe analisar os espetáculos em que foi dirigido por outros membros, como Luciano Salce, Adolfo Celi, Flaminio Bollini e Maurice Vaneau. A sua atuação no elenco foi tomada, por Décio de Almeida Prado, como um termômetro dos avanços do elenco e do que ainda restava a aperfeiçoar. As suas primeiras atuações como ator foram *Do mundo nada se leva*, de Georg Kufman e Moss Hart, e *Convite ao baile*, de Jean Anouilh, ambas sob a batuta de Luciano Salce, em 1951. Sobre a última, registre-se o entusiasmo de Décio

(1951b, p.6), que insistiu sobre a disparidade da sua interpretação em relação ao restante do elenco, embora fosse composto por Sérgio Cardoso, Ruy Afonso, Celia Biar e Cleyde Yáconis, atores em início de carreira:

> Quanto ao lado positivo, tivemos duas boas estreias e uma grande interpretação de Ziembinski, a única na verdade excepcional de todo o espetáculo. Ziembinski também carregou nos traços, também interpretou teatralmente, mas fê-lo com grande felicidade, sem retirar da personagem o seu relevo psicológico, compondo uma figura singularíssima, dramática e grotesca, que se comunica poderosamente com a plateia. Todas as vezes em que entra em cena, a peça ganha um novo alento, numa demonstração vivíssima do que representam os seus vinte anos de experiência em teatro em confronto com a juventude dos outros atores.

A realização de *Ralé*, de Maximo Gorki, marcou a estreia de Flamínio Bollini na casa, em setembro de 1951. A peça contou com a participação de Maria Della Costa, na sua única participação no elenco do TBC, já que a sua companhia rivalizaria com a casa. O espetáculo foi um grande sucesso de bilheteria, o que evidencia o formato acidentado do público (tem público muito perto do outro) paulista, afinal, a burguesia que outrora repudiara a encenação de *Ronda dos malandros,* dessa vez fez do texto de Gorki um dos maiores sucessos do TBC. Apesar disso, a crítica de Décio de Almeida Prado (1951f, p.6) não pareceu muito entusiasmada com o espetáculo. A cidade também contava com a apresentação da ópera-bufa o *Barbeiro de Sevilha*, de Gioachino Rossino, que ganhou destaque, enquanto a crítica da peça do TBC vinha em segundo plano. Segundo o crítico:

> Qualquer representação de *Ralé* será verdadeira na medida em que não adocicar o original: nenhuma contemplação, nenhum embelezamento. Até Luka (magistralmente interpretado por Ziembinski; embora se possa imaginar outra versão do papel, mais severa

> e mística) não é a figura tradicional da bondade de convenção que, como se livros de criança, fecha os olhos a existência do sofrimento e da injustiça [...]. Também Luka é duro, baseando sobre a dureza, sobre a aceitação da vida como ela é, o seu código de fraternidade Ele que espalha ilusões, é, no fundo, o menos iludido de todos.

A crítica não se atém ao trabalho de direção de Ziembinski e ele foi o único personagem da peça a não receber análise específica. O texto recebeu explicação cuidadosa e informou-se ao leitor que a peça foi escrita no período anterior à Revolução Russa de 1917 e explanou-se sobre todos os problemas sociais e econômicos enfrentados pela população nos últimos anos do governo absolutista dos czares.[17] A pouca atenção à peça de Gorki e sua encenação pode ter sido motivada pelo pouco apreço que Décio de Almeida Prado tinha pelo teatro de Brecht e Gorki (Costa, 1998, p.36).

A realização de *As duas Antígones,* de Sófocles e Anouilh, foi outra produção que exigiu muito do elenco do TBC, e, embora tenha sido uma peça de longa duração, foi muito bem recebida pelo público e pela crítica, tendo figurado na história do TBC como uma das montagens de maior sucesso da casa. Sua repercussão positiva foi tamanha que ganhou o recém-criado, na época, prêmio Saci.[18] Os integrantes da casa receberam estatuetas em três categorias: melhor diretor (Adolfo Celi), melhor atriz (Cacilda Becker) e melhor ator (Paulo Autran).

Dirigida por Adolfo Celi, a peça inovou na junção de dois textos díspares, afinal, o texto grego é uma tragédia e o francês uma anti-tragédia. A união das duas visões sobre Antígona foi uma sugestão

17 Segundo Décio de Almeida Prado (1951f, p.6): "O que torna a vida quase insuportável para eles não é a pobreza, quanto a perspectiva da própria decadência, o sentimento irremissível de frustração. Mais do que pobres são pessoas fora da sociedade, fora da lei, vivendo do roubo ou da trapaça, da prostituição ou do lenocínio. Todos poderiam ser outra coisa e não foram – tal é o sentido das confidencias que cada um desses apelos inesperados ao passado que iluminam com uma luz ainda mais impiedosa a miséria atual".

18 O prêmio foi criado em 1951 pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e Décio de Almeida Prado foi um dos seus grandes incentivadores.

do próprio diretor, que já havia dirigido a versão de Sófocles durante a sua permanência na Argentina. Décio dedicou três críticas para o espetáculo e, nesse sentido, chama a atenção o fato de o crítico ter se silenciado sobre o trabalho de Ziembinski, embora ele tenha participado do elenco como Tirésias, um papel de destaque. Do ponto de vista geral do elenco, o crítico julgou que o texto de Anouilh foi melhor interpretado, pela identificação dos atores com a abordagem do autor francês. Embora ele não tenha feito referência a Ziembinski, cabe verificar sua análise sobre a integração do elenco e seu desenvolvimento artístico. Sobre Anouilh, argumentou:

> Limitados a uma sala pequena, acostumaram-se a usá-la com o máximo virtuosíssimo, estabelecendo a maior intimidade e comunicação, como se cada espectador fosse um amigo e um confidente. Se há alguma virtude que os define, há de ser o pudor, a contenção, a habilidade de reduzir a voz até o sussurro sem nada perder de expressividade. Virtudes todas que se casam admiravelmente com o teatro de Anouilh: atores e autor falam a mesma língua, participam desse mesmo espírito rebelde e desconfiado às grandes frases, aos grandes sentimentos que é o espírito de nossa época. (Prado, D. de A., 1952b, p.6)

Quanto à representação da tragédia, argumentou que ainda faltava ao elenco domínio na realização daquele estilo de representação:

> Não sabemos exatamente com que espírito os atores do TBC consideraram a *Antígone*, de Sófocles. Se a consideraram como uma primeira tentativa, o resultado não poderia ter sido melhor, digno de todo o esforço feito. Entregaram-se ao papel com ardor raramente visto, de corpo e de alma, não se poupando nem física, nem psicologicamente. Do ponto de vista, porém, que poderíamos chamar de absoluto, *não chegaram a atingir a plenitude requerida pelo texto, apesar da generosa ajuda da direção e do coro*. (ibidem, p.6, grifo nosso)

Tais considerações quanto à disparidade na representação de uma peça e outra pode ser entendida, pois era a primeira vez que, no TBC, representava-se um texto grego, enquanto o dramaturgo francês era conhecido dos atores. No conjunto, o crítico avaliou positivamente o desempenho dos atores: "Nunca seus artistas deram tamanha demonstração de talento, dedicação, técnica, inteligência, sensibilidade: a vez que visaram mais alto foi também aquela em que mais subiram" (ibidem, p.6). Essa avaliação destoa da emitida para outra peça.

Em *Na terra como no céu,* de Fritz Hochwalder, de 1953, Ziembinski foi dirigido por Luciano Salce, que se distinguiu pelos desentendimentos entre os atores e o diretor. O drama tratava da vinda de uma missão jesuítica ao Paraguai e contava com 27 atores masculinos e apenas uma intérprete feminina, com Ziembinski e Paulo Autran como protagonistas. Embora os dois tenham divido o Prêmio Governador do Estado de melhor ator, a peça não foi bem recebida pela crítica e pelo público em geral. Segundo Antunes Filho (1980, p.140), assistente da peça:

> A crítica foi muito má na época, e os atores não se entenderam com o diretor. Eles brigaram até o dia da estreia. Não se entendiam: o Paulo não entendia o Salce, o Salce não se entendia com ele, e ficou uma briga até o fim. O Ziembinski ficava na dele [ri], ficava lá fazendo o padre dele, à sua maneira... Mas acho que ninguém se entendeu direito naquela peça. Foi um dos trabalhos mais infelizes do Salce, mesmo; não foi um belo trabalho.

A análise do de Décio de Almeida Prado (1953b, p.6) sobre o espetáculo mostrou que a encenação se destacava pelo "marcadíssimo desnível ao passar da esfera dos atores já experimentados e veteranos para os novatos", e emendou que o elenco, na estreia, "carecia de maior preparo, de maior apuro, o que, juntamente com a inexperiência de boa parte do elenco, torna difícil o julgamento da direção de Luciano Salce". O elogio do crítico recaiu somente às interpretações Autran e Ziembinski:

> Felizmente, como dissemos, o arcabouço histórico não se prende diretamente à ação: poucas peças terão dois antagonistas, dois elementos propulsores do enredo tão bem caracterizados como esta. Quando o drama toca o nervo da questão, quando ganha intensidade e amplitude, podemos estar certos de que um dos dois está necessariamente em cena. E, felizmente, pela segunda vez, esses dois primeiros papéis foram interpretados por Ziembinski e Paulo Autran, dois autores primorosos e excepcionais, dignos um do outro: Ziembinski mais experiente, utilizando-se de uma voz com maior variedade, impressionando talvez mais pelos recursos técnicos do que pela emoção intima; Paulo Autran, mais simples, mais sóbrio, menos teatral. Não seria exagero dizer que tudo o que o espetáculo tem de superior é devido aos dois. (ibidem, p.6)

Em abril de 1954, subiu aos palcos *Mortos sem sepultura*, de Jean-Paul Sartre, mais uma peça em que Ziembinski foi dirigido por Flamínio Bollini. Escrita em 1946, narrava as atrocidades e a tortura nazi-fascista da França ocupada durante a Segunda Guerra Mundial, contudo, a produção, por mais que tenha atraído avaliações positivas da crítica, não empolgou o público do TBC e saiu de cartaz um mês depois da estreia. Na sua crítica, Décio de Almeida Prado (1954e, p.8, grifos nossos) avaliou que o elenco do TBC havia chegado ao seu auge em termos de especialização e usou como parâmetro o desempenho de Ziembinski:

> Há uma novidade para o teatro paulista: Flavio Bollini acaba de dar ao Teatro Brasileiro de Comédia um dos seus melhores espetáculos. Terá havido outros, nestes cinco anos de existência do grupo, mais significativos quanto ao texto ou quanto às interpretações individuais. *Nenhum, talvez, tão rigorosamente homogêneo, tão feliz no que se refere à integração dos vários elementos do espetáculo num todo único. Ziembinski, por exemplo, mestre incontestável do nosso teatro, já não apresenta, sobre os outros, aquela esmagadora vantagem de alguns anos atrás* [...]. Já não parece haver atores de maior ou menos experiência, atores de primeiro ou segundo plano. É um bloco sem astros e sem satélites.

A excelência alcançada começou a se dissolver em 1955, com a saída de vários atores, ao que se somou os problemas financeiros acumulados desde 1952. Para enfrentar as questões monetárias, Zampari expandiu o empreendimento do TBC para o Rio de Janeiro, ação que visava aumentar a renda da casa. Segundo Zampari (1980, p.161), a medida foi tomada frente "a impossibilidade de sobreviver num teatro tão pequeno, sem renda suficiente para custear o elenco permanente e as montagens" e complementou que a medida não visava apenas o lucro, mas também "manter o nível artístico elevado". Contudo, a atitude não surtiu bons efeitos e, no decorrer dos anos, a companhia enfrentou, ainda, transformações no panorama teatral. Soma-se a isso o fato de montar peças comerciais, às pressas, para enfrentar os fracassos e a fragmentação do núcleo principal da casa, que fundaram outras companhias.

Ziembinski voltou aos palcos sob a direção do belga Maurice Vaneau em 1956, na peça *Gata em teto de zinco quente*, de Tennesse Williams, depois de trabalhar em vários espetáculos comerciais. Na Broadway, a montagem foi um grande sucesso, cercado de polêmicas por abordar a homossexualidade do protagonista Brick Politic, interpretado, no Brasil, por Walmor Chagas. Na versão brasileira, dirigida pelo recém-contratado Maurice Vaneau, a peça alcançou sucesso de bilheteria, mas o crítico Décio de Almeida Prado não escreveu sobre a encenação e no jornal *O Estado de S. Paulo* constam apenas anúncios e um texto de Sábato Magaldi, publicado no *Suplemento Literário*, em outubro de 1956.

As últimas apresentações de Ziembinski, sob a responsabilidade de Vaneau foram *Provas de amor*, de João Bethencourt, e *Rainha dos rebeldes,* de Ugo Betti, ambas encenadas em 1957. Vale destacar que as críticas sobre a última montagem renderam dois textos sobre Ziembinski, que desempenhou papel secundário, sem a expressão de cena marcada por gestos e pela estilização. Segundo Décio de Almeida Prado (1957a, p.14): "Poderíamos ainda saudar a direção de Maurice Vaneau, tensa, exata, sóbria, equilibrada, o trabalho de Ziembinski, num desses papeis quase sem gestos, feitos unicamente

com o peso da sua imensa autoridade, e os cenários de Mauro Francini, cheios de feridas".

Verifica-se que, nos últimos anos de trabalho no TBC, Ziembinski alterou as suas práticas de trabalho, aproximando-se do que Décio de Almeida Prado julgava como positivas: um ator adaptado à estética realista e um diretor que interferia menos no espetáculo. Contudo, o repertório eclético do TBC, das últimas temporadas, exceção feita a *Mortos sem sepultura*, *Volpone* e *Gata em teto de zinco quente*, limitava o trabalho de Ziembinski, que não conseguia dirigir espetáculos que lhe exigissem maior esforço profissional, sendo possível afirmar que sua trajetória teve de se conformar ao que era pautado com resultados bastante desiguais.

O seu último trabalho no TBC como diretor e ator foi em *Adorável Julia*, de Marc Salvajon, que estreou no Rio de Janeiro, quando Ziembinski estava com quarenta graus de febre, e só depois seguiu para São Paulo (Michalski, 1995, p.238). Embora Décio de Almeida Prado tome a peça como um grande acontecimento, o espetáculo não tinha o peso dos grandes clássicos do teatro dirigidos por Ziembinski e representados por Cacilda Becker, aliás, Décio privilegiou a despedida e a atuação de Cacilda, praticamente ignorando a direção de Ziembinski e o seu afastamento. Michalski (1995, p.238) indagou-se sobre esse silêncio, que lhe pareceu estranho pela atenção dispensada por Décio à sua trajetória no TBC. O espetáculo, que não ocupou a casa da rua Major Diogo, teve sua temporada no Teatro Maria Della Costa:

> O espetáculo, como um todo, não estava ainda inteiramente adaptado às condições do palco e da sala do Teatro Maria Della Costa, sem contar o nervosismo de uma estreia, feita a frio, sem o entusiasmo das verdadeiras estreias, e com a responsabilidade de confirmar, em São Paulo, o êxito incomum obtido pelo espetáculo no Rio de Janeiro. Mais dois ou três dias, as coisas deverão cair nos eixos. Não temos a menor dúvida do êxito da peça – graças, também, naturalmente, à magnífica direção de Ziembinski. (Prado, D. de A., 1954a, p.15)

É muito improvável que Décio não soubesse da saída de Ziembinski, como sugeriu Michalski, pois, em nota publicitária do *O Estado de S. Paulo* (21 nov. 1957, p.10), que anunciava a peça, informava-se que o diretor também se despedia da casa:

> Inicia-se hoje, às 21h, no Teatro Maria Della Costa, para uma temporada de quatro semanas a apresentação de *Adorável Julia*, de Sauvajon, sob a direção de Ziembinski. O espetáculo do TBC está sendo aguardado com grande curiosidade, pelo êxito que obteve Rio e porque, com ele, despedem-se do elenco Cacilda Becker, Ziembinski e Walmor Chagas. Depois de colaborar tanto tempo para o prestigio do Teatro Brasileiro de Comédia, afastam-se eles para fundar nova companhia.

Ziembinski hesitou em acompanhar o casal Cacilda e Walmor no novo empreendimento e, segundo reportagem publicada na revista *Panorama*, a direção da nova trupe seria de Alberto D'Aversa, recém-contratado do TBC para a função de diretor artístico (Prado, L. A., 2002, p.406). Talvez a indicação de Ziembinski, que já contava com cerca de 50 anos, fosse fruto das incertezas sobre os rumos do novo projeto, pois, por mais que o TBC estivesse com as finanças comprometidas e já não gozasse da centralidade antes ocupada na cena paulista, a casa ainda lhe garantia a estabilidade de um salário fixo. Entretanto, segundo Walmor Chagas (apud Prado, L. A., 2002, p.406), a convivência de Ziembinski, dentro do TBC, não era de todo harmônica:

> Ao Ziembinski eles nunca deram muito espaço. Os italianos faziam uma certa onda contra ele. Havia um certo ar de superioridade em relação a Ziembinski, também por ele ser homossexual. Sempre achei haver um certo desrespeito [...]. Lembro que me disseram: "O Ziembinski a gente não leva muito a sério, porque ele pega rapazes de madrugada" [...]. Então, Ziembinski também não estava numa situação boa. Tanto que até chamaram o D'Aversa para dirigir.

Indício de que não se tratava apenas de uma opinião pessoal de Walmor está no fato de Ziembinski não ter sido chamado para assumir a direção artística do TBC com a saída de Adolfo Celi. É possível que a soma desses fatores tenha culminado na sua saída da casa, o que lhe possibilitou consolidar a carreira.

Em 1958, surgiu o Teatro Cacilda Becker (TCB), sediado no Rio de Janeiro e composto por Cacilda, Walmor, Ziembinski, Cleyde Yáconis e Fredi Kleemman. O grupo recém-criado era marcado pelos laços afetivos e afinidades entre atores que já haviam trabalhado juntos no TBC, o que também contribuiu para o seu êxito.[19] A nova companhia expressava as tendências do tempo, que viu nascer parcerias entre estrelas e destacados diretores, como o caso de Tônia Carrero, Autran e Adolfo Celi.

O Teatro Cacilda Becker foi, sem dúvida, a companhia mais celebrada do período, afinal, reunia a estrela do TBC, Cacilda, e Ziembinski, ambos reconhecidos por suas realizações e em torno dos quais já se criara uma aura de legitimidade. A notícia do aparecimento do grupo foi destaque na imprensa, que acompanhou os primeiros ensaios das peças *Jornada de um longo dia para dentro da noite,* de Eugene O'Neill, e *O Santo e a porca*, de Ariano Suassuna. A despeito da divulgação entusiasmada, os espetáculos não empolgaram os espectadores e, da crítica, a peça mereceu avaliações severas, que consideraram o texto de Ariano Suassuna, a direção de Ziembinski e a interpretação de Cacilda aquém do esperado (Michalski, 1995, p.246). Apenas Décio de Almeida Prado, na temporada paulista, avaliou de forma positiva o espetáculo. Ele teve o cuidado de mostrar como se deu a composição da obra, explicitando que a temática assemelhava-se ao *Auto da Compadecida,* embora o texto não tivesse gerado o mesmo impacto:

---

19 Ao optar estabelecer sua sede no Rio de Janeiro, a companhia deparava-se com um problema antigo do teatro nacional, o alto custo dos alugueis, o que comprometia os lucros. As temporadas em São Paulo ocorreram no Teatro Leopoldo Fróes e, no Rio de Janeiro, no Teatro Dulcina.

> O Santo e a Porca, do ponto de vista teatral, tem todas as dificuldades das obras pseudoprimitivas, populares à força do requinte literário. Impasse que a direção de Ziembinski resolve brilhantemente, talvez com um excesso de riqueza neste ou naquele pormenor do jogo cênico, impedindo vez por outra, que [a] ação corra de maneira mais rápida e desembaraçadamente. De qualquer forma, recapturar hoje em dia o espírito da farsa, não fugindo ao exagero, mas também não caindo nele, é proeza técnica que somente uma companhia da maturidade da que está no teatro Leopoldo Fróes. Ziembinski, Cacilda Becker, Fredi Kleeman, todos estão bem, com especial destaque para Walmor Chagas na criação mais original e exata do elenco.(Prado, D. de A., 1959c, p.8)

A crítica indica a sua tentativa de contribuir para a boa imagem da trupe que se lançava, afinal, nos seus textos, Cacilda Becker era alçada à condição de expoente máximo do seu tempo e Ziembinski recebia consideração especial. A mesma postura observa-se em relação a *Jornada de um longo dia para dentro da noite*, de Eugene O'Neill, peça que, devido a sua complexidade, colocou problemas cênicos que Ziembinski não conseguiu solucionar e que foram destacados pela crítica carioca. Décio de Almeida Prado (1959a, p.14), a princípio, fez ressalvas à interpretação e ressaltou que a interpretação de Cacilda estava longe de alcançar os resultados de Florence Eldringe, "criadora original do papel em Nova York". Não foi mais favorável a avaliação de Ziembinski: "como James Tyrone, está muito bem, mas não exatamente a altura. Cada frase sua é dita com, o seu tirocínio, o seu domínio de cena, a sua velha experimentada técnica" (ibidem, p.14). Porém, ao final, rematava que apenas uma companhia do peso do TCB era capaz de realização de tamanha complexidade, que requeria exigência e doação dos seus interpretes:

> A Companhia Cacilda Becker, pelo valor dos seus elementos, é provavelmente a primeira do teatro brasileiro atual. Queremos dizer com isso que nenhum, entre os nossos jovens conjuntos, possui igual experiência, igual número de primeiras figuras. Este espetáculo vale

> também por demonstrar que os seus responsáveis sabem compreender a responsabilidade que lhes pesa sobre os ombros, ao escolher, para a estreia em São Paulo, um texto de enorme valor e de interpretação dificílima. (ibidem, p.14)

Nesse sentido, ele legitimava a trupe que se lançava argumentando que, por mais que houvesse ressalvas à realização, não era o caso de negar os méritos da companhia que se configurava como uma das melhores do país. Ainda em 1959, subia ao palco *Protocolo,* de Machado de Assis, em homenagem ao cinquentenário da morte do escritor. O espetáculo dividiu o palco com a remontagem de *Pega-fogo*. No *Estado,* a crítica da peça foi publicada no Suplemento Literário e não contou com a avaliação de Décio de Almeida Prado. O texto, de Gilda de Mello e Souza (1959, p.43), tinha como mote a engenhosidade de Ziembinski, tomado como um diretor criador e cujas realizações se davam com textos que lhe permitiam avançar em terrenos não explorados pela obra, argumento também mobilizado por Décio de Almeida Prado:

> Na verdade, Ziembinski é um grande diretor e consegue resultados tanto melhores quanto mais difíceis são as provas a vencer. Diante de peças muito perfeitas, onde o domínio completo da carpintaria teatral já mostra o caminho a seguir, sente-se pouco a vontade, de asas cortadas. Para se realizar plenamente, é preciso que um ou outro defeito lhe espicace a imaginação. Mas, a nosso ver, o que fez da direção d'O Protocolo um grande êxito foi, justamente, o fato de, percebendo-lhe as deficiências, ter sabido retirar do próprio texto, e do próprio Machado, os elementos que possibilitariam a vitória.

A última peça encenada por Ziembinski na companhia foi a comédia comercial *Os perigos da pureza*, de Hugh Mils, que também encerrou a temporada paulista de 1959. Décio de Almeida Prado (1959b, p.12), até então um defensor da companhia, fez uma crítica mais severa sobre a produção e afirmou que o texto não ia além

do intuito de fazer rir, sem perdoar a direção e a interpretação de Ziembinski:

> Além disso, a naturalidade não é o forte de Ziembinski, quer como ator, quer como diretor. Pedir que não elabore, que não componha, seria o mesmo que recomendar simplicidade a um escritor barroco. No espetáculo que acaba de estrear no teatro Leopoldo Fróes não temos qualquer dificuldade em perceber, a cada instante, os andaimes da construção, as pantomimas mais ou menos acrescentadas ao texto, os pontos sublinhados e salientados pela direção [...]. Ziembinski, ao contrário, desenha demais, física e psicologicamente, como se estivéssemos numa farsa russa e não numa comédia inglesa.

Após a temporada paulista, Ziembinski se desligou da companhia. Segundo Walmor Chagas (apud Michalski, 1995, p.260), a saída de Ziembinski deu-se por divergências justamente por conta do repertório. De fato, a mescla de textos nacionais e internacionais mais densos com produções comerciais, traço particularmente criticado pela nova geração que surgia, quiçá fosse uma herança do TBC ou, o que é mais provável, uma marca dos limites do tempo, havia também as desavenças quanto à remuneração de Ziembinski, "uma pessoa muito cara" (ibidem, p.260). O resultado foi a saída do diretor que passou a integrar a companhia oficial Teatro Nacional de Comédia, mas sem contar com a estabilidade que as companhias asseguravam. Restava-lhe caminhar cada vez mais à margem das realizações do teatro nacional.

Conclusão

As mudanças do cenário teatral nas décadas de 1960 e 1970 foram significativas e demandavam novas posturas da produção cultural como um todo. O teatro não ficou imune às mudanças, mas nem todos quiseram – ou puderam – dar respostas ao que o tempo exigia. Ziembinski, que desfrutava de grande prestígio, viu-se deslocado do centro da cena, na qual estava acostumado a figurar, para as margens. Ele não era uma exceção, outros companheiros do TBC também foram questionados pela falta de comprometimento com a realidade do país, patente no que se chamava de estrangeirismos.

É significativo que suas produções deixassem de ser festejadas, cabendo destacar, para o período, as únicas peças que tiveram relativo sucesso: *César e Cleópatra* (1963), de Bernard Shaw, *Toda nudez será castigada*,(1965), de Nelson Rodrigues, *Santo inquérito* (1966), de Dias Gomes. Além dos espetáculos produzidos para o empresário Oscar Orstein: *Descalços no parque* (1964), de Neil Simon, e *Os físicos (*1966), de Friedrich Durrenmant. O próprio fato de passar a integrar companhias carentes de estrutura e bom elenco já constitui um indício significativo de que Ziembinski já não desfrutava do mesmo prestígio de outrora. Este era o caso do Teatro Nacional de Comédia (TNC), companhia estatal que, pelo menos em tese, tinha verbas garantidas, mas enfrentava denúncias de mau uso dos

recursos.[1] A sua montagem de *As três irmãs,* de Chekhov, malogrou por problemas estruturais no elenco, que estava aquém da produção. Ziembinski, que fora capaz de trabalhar com amadores nos anos 1940, agora se inseria num cenário estruturado, tanto no ponto de vista cênico quanto da crítica, em bases que ele mesmo ajudara a estruturar.

Nessas últimas décadas, Ziembinski passou a acumular fracassos, porém também foi convidado por Dulcine para lecionar direção na Fundação Brasileira de Teatro (FBT), além de ministrar curso para amadores na Sociedade Brasileira de Atores Teatrais (SBAT), atividade que não se prolongou por muito tempo. Ainda no final de 1960, foi-lhe conferida, por Juscelino Kubitschek, a nacionalidade brasileira.

Uma das produções mais significativas nesses anos foi a produção de *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, em 1963, que marcava a parceria com o Teatro Cacilda Becker, quatro anos após o seu desligamento da companhia. O espetáculo estava há muitos anos nos planos de Cacilda e Ziembinski e, em 1963, o TCB conseguiu lograr encená-lo – embora a produção tenha contado com um elenco de excelência e rendido o prêmio Saci a Ziembinski, a peça foi um fracasso de bilheteria. A realização marcou o último trabalho que uniu Ziembinski e Cacilda, que faleceu em 1969.

Em 1963, Ziembinski embarcou para a Polônia a convite de Erwin Axer, diretor do Teatro Contemporâneo de Varsóvia, com o intuito de revistar o país que havia deixado há mais de vinte anos e divulgar o teatro brasileiro. Ao que parece, a visita também era motivada pelos rumos da sua carreira no Brasil, afinal, durante os anos de sucesso, não houve intenção de retornar ao país natal, a despeito das cartas trocadas com a família, segundo depoimento para o SNT. Lá montou *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, e *Boca de Ouro,* de Nelson Rodrigues. Contudo, a experiência não foi um sucesso por não dialogarem com a realidade polonesa: o texto de Jorge

1 Neste projeto ele voltou a trabalhar com antigos companheiros de ofício, como Brutus Pedreira e Agostinho Olavo.

Andrade narrava a pobreza do sertão brasileiro, o fanatismo religioso e o conflito de terras; Nelson Rodrigues, por sua vez, dava conta da realidade urbana carioca ao contar a história do bicheiro Madureira, personagem marcada pela ginga e pela malandragem. Somam-se para o malogro a exigência para que os atores poloneses se comportassem como brasileiros.

Ziembinski retornou ao Brasil no conturbado ano de 1964, em março, às vésperas do golpe civil-militar, e não aderiu às movimentações políticas lideradas pela classe artística em prol da democracia; antes, silenciou diante da repressão e da censura sofrida pelo teatro. Apenas em dois momentos ele tomou posições que iam na direção contrária: na produção de *La Celestina*, de Fernando Rojas, em 1969, uma tentativa malograda de aderir às novas propostas estéticas, e quando da proibição do espetáculo *Quarteto*, de Antonio Bivar, texto acusado de contrariar a moral e os bons costumes. A peça foi encomendada por Ziembinski para comemorar seus cinquenta anos de teatro, 35 dos quais no Brasil. O espetáculo foi liberado por pressão da imprensa e reuniões de Ziembinski com os censores. Contudo, mesmo com toda a repercussão em torno da obra, o seu último trabalho foi um fracasso.

Em 1968, Décio de Almeida Prado deixou a crítica teatral de *O Estado de S. Paulo* em função das polêmicas criadas por artistas, descontentes com as tomadas de posição do jornal em favor do regime ditatorial, do que resultou a recusa dos Prêmios Saci, conferidos pelo jornal naquele ano. Décio de Almeida Prado, ressentido com a contenda e atingido diretamente pelo ato, demitiu-se do diário e dedicou-se à vida acadêmica. O cerceamento da liberdade de expressão contribuiu para a drástica redução do espaço da crítica e dos críticos no jornal. As mudanças ocorridas no teatro na década de 1960 e 1970 também colocaram Décio de Almeida Prado numa situação desconfortável, cabe destacar que o crítico não estava mais em sintonia com os rumos seguidos pelo teatro nacional.[2]

---

2 Em seu último artigo publicado no jornal, o crítico desabafa: "Toda essa atenção especial dedicada ao teatro foi esquecida, jogada fora, através de um gesto

Após seu regresso da Polônia, Ziembinski se empenhou na realização de *Descalços no parque*, de Neil Simon, e *Os físicos*, de Friedrich Durrenmant, ambas as peças contaram com recursos financeiros e ótimo elenco, fatos que contribuíram para o sucesso dos empreendimentos. Para a realização do texto Neil Simon, Ornstein levou Ziembinski e o diretor Maurice Vaneau para assistir a peça que estava em cartaz na Broadway, o que mostra a sofisticação na realização do espetáculo. Em toda *Toda nudez será castigada*, a atriz Cleyde Yaconis, no papel da prostituta Geni, ganhou o prêmio Molière. Suas lembranças dos espetáculos apresentam um Ziembinski em pleno vigor, empenhado na criação e execução da cena, tendo aconselhado-a: "Esqueça que ela é uma prostituta e vamos ver o humano"; e também auxiliando na composição do figurino com um vestido simples que a atriz havia costurado apenas para poder ensaiar, com chinelo, sem maquiagem e sem penteados, o que quebrou com o estereotipo da prostituta de saia preta rodada e salto alto (Ledesma, 2004, p.91).

O último espetáculo recebido de maneira positiva pela crítica e pelo público foi *Check-up,* em 1976, no qual Ziembinski foi dirigido por Celi Thiré. Após essas realizações, os panos da cena iriam se fechar devagar, contando ainda como o último suspiro de relembrar os seus dias de glória no teatro nacional com a remontagem de *Vestido de noiva,* divulgada intensamente na mídia, mas que não teve o sucesso de 1943.[3]

---

de desafio que só pode significar – se é que tem algum sentido que não seja o simples desabafo emocional – um rompimento definitivo. A classe teatral, ao fazê-lo, teve a gentileza de ressalvar meu nome. Agradeço, mas não aceito a exclusão. As ideias que tenho e porventura posso vir a ter da censura ou sobre o teatro paulista em nada se alterarão com o incidente. Mas não quero me omitir em assunto de tal delicadeza. No dia em que os atores e autores depositarem os seus Sacis à porta deste jornal, aproveitarei a oportunidade para depositar a minha função de crítico de teatro. Se não querem saber de nós, o que nós podemos fazer" (Prado, D. de A., 1987, p.271).

3 Na década de 1970, ele ainda se lançou como produtor por meio da empresa Produções Artísticas Ziembinski, projeto que o levou a percorrer norte, nordeste e sul do país, em sua primeira temporada; e na segunda temporada,

Se os palcos não eram auspiciosos, outras portas foram abertas, na década de 1970, pela televisão. Ziembinski já acumulava um currículo de experiências na TV Tupi e na Bandeirantes quando iniciou uma bem-sucedida carreira dentro da rede de televisão Globo, nos cargos de Divisão de Novelas e, depois, Supervisor da Divisão de Casos Especiais. Na Globo, que passava por reformulações na programação, Ziembinski atuou nas produções mais ousadas e de sucesso da emissora, como *O rebu*, em 1974.

A sua morte em 18 de outubro de 1978, decorrência de câncer no intestino, foi amplamente divulgada na imprensa; uma multidão acompanhou o velório no Teatro Municipal e o cortejo até o cemitério São João Batista. Muitos companheiros de ofício, críticos e outras figuras ligadas ao meio artístico-cultural prestaram-lhe homenagens, com destaque para a do jornal *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil*. Este último dedicou uma página para o trabalho de Ziembinski, com fotos e a reportagem "O espetáculo teatral do mestre 'Zimba'", além de artigo de Yan Michalski (1978, grifos nossos) baseado na crônica escrita por Décio em 1951, quando o crítico paulista referiu-se à construção do mito de Ziembinski:

> Desde que me entendo por gente de teatro, ouço dizer que ele era o pai do moderno teatro brasileiro. Tipo de rótulo que em geral se representa em um lugar-comum sem maior significado. Agora que ele morreu sei que todos nós nos sentiremos um pouco órfãos. Não por causa da sua inestimável influencia que nos trouxe, e que pesou, decisiva sobre pelo menos duas décadas da arte cênica no Brasil. Mas porque a sua figura patriarcal eram uma imagem de cuja autoridade, no bom sentido, todos os que com ele trabalharam nunca se conseguiram libertar. E quem é que um dia não trabalhou com Ziembinski.[...] *Há nada menos que 27 anos atrás, Décio de Almeida Prado já escrevia "Seríamos injustos se víssemos em Ziembinski*

---

conseguiu apoio de verbas oficiais para encenar a no Rio de Janeiro. No entanto, as peças realizadas pela empresa – *Henrique IV*, de Pirandello, *Vivendo em cima da árvore*, de Peter Ustiov, e *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis adaptado por José Carlos Cavalcanti – não tiveram grande repercussão.

o homem e não o mito que vai se formando." Com a sua morte, fica apenas o mito- um dos mitos mais verdadeiros que o teatro brasileiro terá de cultivar de hoje em diante.

Não é fortuita a escolha dessa citação para fechar este trabalho. Afinal, Décio contribuiu para a formação de uma geração de críticos e da construção do próprio mito Ziembinski. O jornal *O Estado de S. Paulo,* veículo de divulgação das críticas de Décio de Almeida Prado, anunciava, entre as principais notícias da edição, o falecimento do diretor, sob o título "Morre Ziembinski, que mudou o teatro no país", com uma página sobre a morte do diretor e seção com homenagens denominada "O moderno teatro brasileiro perde o seu criador", com artigos assinados por novos representantes da crítica teatral: Bárbara Heliodora, que assinava o texto "Tão Brasileiro que virou Zimba", e Clovis Garcia com "Um presente da guerra para o Brasil", além de reportagem sobre *Vestido de nova,* além de tributos prestados pelos colegas de ofício.

Nos dias seguintes, o jornal acompanhou o enterro realizado no dia 20 de outubro de 1978, informando aos leitores que o cortejo foi marcado por honras de Estado e pelas homenagens dos artistas, além de outro artigo de Clovis Garcia, "Ziembinski, um polonês para o teatro brasileiro", em que, mais uma vez, reforçava-se a ideia de Ziembinski como mito, sempre remetendo à produção de *Vestido de Nnoiva.* A atenção dada pelo jornal ao seu passamento estava em consonância com o trabalho de Décio de Almeida Prado, que, nas suas críticas ao lago das décadas de 1940 e 1950, também fazia do diretor um divisor de águas da cena nacional.

Referências bibliográficas

AGUIAR, F. João Caetano: o mestre e aprendiz. In: BRANDÃO, T. (org.). *O teatro através da história*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage produções artísticas, 1992. p.67-83.

AMERICANO, J. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial, Narrativa Um, Carbono, 2004.

ANDRADE, E. M. F. de. *Escola Dramática Municipal* – a primeira escola dramática do Brasil, 1908-1911. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Unirio.

ANTUNES, A. A. *O trapézio ficou balançando*: Teatro de Álvaro Moreyra. Campinas, 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.

MEDEIROS M. A.; PEREIRA, V. A. A dança dos véus e o corte do censor: movimento recorrente entre os livros e os palcos brasileiros. In: PARANHOS, K. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

ARRUDA, M. A. do N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

AZEVEDO, E. *Um palco sob as arcadas*. O teatro dos estudantes de direito do Largo São Francisco, em São Paulo, no século XIX. São Paulo: Annablume, 2000.

BASTOS, E.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (org.). *Intelectuais: sociedade e política, Brasil* – França. São Paulo: Cortez, 2003.

BASTOS, M. *Dulcina de Moraes*: memórias de um teatro brasileiro. Brasília: LGE Editora, 2007.

BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos*: um Haussman tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1992.

BERNSTEIN, A. *A crítica cúmplice* – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2005.

BILAC, O. *Vossa insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORIS, F. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp/FDE, 1996.

BOTELHO, A. Uma sociedade em movimento e sua intelligentsia: Apresentação. In: BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILLAS BÔAS, G. (orgs.). *O moderno em questão* – a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BOTELHO, A.; BASTOS, E. R.; VILAS BÔAS, G. (orgs.). *O moderno em questão* – A década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BRANDÃO, T. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas "histórias do teatro no Brasil". In: MOSTAÇO, E. (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

_____. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Petrobras, 2009.

_____. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002.

_____. (org.). *O teatro através da história*. Vol. II. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage produções artísticas, 1992.

BRITTO, S. *Fábrica de ilusões*. 50 anos de teatro. São Paulo; Rio de Janeiro: Perspectiva; Salamandra, 1996.

CAFEZEIRO, E.; GALHEDA, C. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Funarte, 1996.

CALABRE, L. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

CAMARGO, A. R. Estado e Teatro: as experiências do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945). In: XX Encontro de História Regional: História e Liberdade. ANPUH/SP. *Anais*... Franca: Unesp, 2010. Disponível em: http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Ang%E9lica%20Ricci%20Camargo.pdf. Acesso em: 07/07/2011.

CAMARGO, M. *Villa Kyrial*. Crônica da *belle époque* paulistana. São Paulo: Senac, 2000.

CARNEIRO, M. T. *Brasil, um refúgio nos trópicos* – a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo. São Paulo: Estação Liberdade; Instituto Goethe, 1996.

SANTOS, S R. de C. *O teatro e a cidade*: lições de história de teatro. São Paulo: SMC, 2004.

CASADEI, E. B. A construção do homem público através do teatro: a imagem de Getúlio Vargas construídas pelas representações brasileiras. *Estudos em Comunicação,* n.4, p.113-33, nov. 2008.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico:* a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAVALCANTE, A. B. de P. *Dramaturgia por outras vias*: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

CAVALCANTE, V. M. *O teatro de Viriato Corrêa*: uma escrita da História para o povo brasileiro. Dissertação (Mestrado em História,Política e Bens Culturais), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Rio de Janeiro, 2012.

CAVALCANTI, P.; DELION, L. *São Paulo*: a juventude do centro. São Paulo: Grifo, 2004.

CERTEAU, M. *A escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, R. *Do palco à pagina*: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. *A história cultural* – entre as práticas e as representações. Lisboa: Difel, 1990.

CONTIER, A.; OLIVEIRA, A.; NETO, D. G.; BUONANO, D. "A Praça Tiradentes: o urbanismo como espetáculo (1889-1930)". *Caderno de Pós-graduação em Educação, Arte, História e Cultura,* São Paulo, v.3, n.1, p.91-104, 2003.

COSTA, I. C. *Sinta o drama.* Petrópolis; RJ: Vozes: 1998.

_____. *Dias Gomes* – um dramaturgo nacional popular. São Paulo, 1988. Dissertação (Mestrado em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

DELGADO, L.; FERREIRA, J. *Brasil Republicano*: o tempo do nacional estadismo, do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DÓRIA, G. Os Comediantes. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975a.

_____. *Moderno Teatro Brasileiro*: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1975b. (Coleção Ensaios).

FARIA, J. R. A revolução de Nelson Rodrigues. *Revista Brasileira*, ano I, fase VIII, n.70, p.13-270, jan.-mar. 2012.

_____. *O teatro na estante*: estudo sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia; SP: Ateliê Editorial, 1998.

_____.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013.

FARO, C.; SILVA, S. A década de 1950 e o Programa de Metas. In: GOMES, A. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 1991. p.44-70.

FENELON, D. R. (org.). *Muitas histórias e outras memórias*. São Paulo: Olho D'Água, 2004.

FERNANDES, N. Os grupos amadores. In: FARIA, J. R.; GUINSBURG, J. (org.). *História do teatro brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013. p.58-79.

FERREIRA, A. de A. *Teatro Trianon*: forças da ordem x forças da desordem. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Compara) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

FONSECA, A. T. *Paulo Francis, do teatro à política*: "perdoa-me por me traíres". Belo Horizonte, 2001. Dissertação(Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG.

FONTANA, F. S. O Acervo Paschoal Carlos Magno e novas perspectivas para a análise do teatro brasileiro moderno. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. *Anais...*, 2010. Disponível em: http://portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Fabiana%20Siqueria%20Fontana%20-%20O%20Acervo%20Paschoal%20Carlos%20Magno%20e%20o%20teatro%20brasileiro%20moderno.pdf. Acesso em: 25/10/2015.

FRANCA, L. P. *Teatro amador*: a cena carioca muito além dos arrabaldes. Rio de Janeiro, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense (UFF).

FRANÇA, R. Um herói brasileiro: finalmente surge a biografia de Souza Dantas, o Oskar Schindler do Brasil. *Veja*, n.1691, 14 mar. 2001, p.122-3. Disponível em: http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx. Acessado em: 27/10/2015.

FUSER, F. *A Turma da Polônia na renovação teatral brasileira, ou, Ziembinski*: o criador da consciência teatral brasileira? São Paulo, 1987. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, USP.

_____.; GUINSBURG, J. A "turma da Polônia" na renovação teatral. In: SILVA, A. S. da (org.). J. *Guinsburg: diálogos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.57-92.

GALVÃO, M. R. E. *Crônica do cinema paulistano.* São Paulo: Ática, 1975.

GAMA, L. H. *Nos bares da vida*: a produção cultural e a sociabilidade em São Paulo (1940-1950). São Paulo: Senac, 1998.

GILBERTO, A. *Ziembinski, mestre do palco*. Coleção Aplausos. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

GINZBURG, C. A micro-história e outros ensaios. In: _____. *O inquisidor como antropólogo*: uma analogia e as suas implicações. Lisboa: Difel, 1991.

GOMES, T. *Um espelho no palco*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

GROPPO, B. Os exílios europeus no século XX. *Diálogo,* Maringá-PR, v.6, n.6, p.69-100, 2002. Disponível em: http://www.dialogos.uem.br/index.php?journal=ojs&page=article&op=view&path[]=236. Acesso em: 02/02/2011.

GUINSBURG, J.; SILVA, A. S. da. (orgs.) *Diálogos sobre teatro.* São Paulo: Edusp

GUZIK, A. *TBC*: a crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HECKER, H. H. *Alfredo Mesquita.* Teatro e crítica na São Paulo de 1940-1960. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

HELIODORA, B. *Barbara Heliodora* – escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KLESTER, Isabela. *Literatura:* escritores de fala alemã durante a época do nazismo. São Paulo: Edusp, 2003.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Costa, Jaime (1897-1967). *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/comum/verbete_imp.cfm?cd_verbete=769&imp=N. Acesso em: 04/11/2013.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. Comédia Brasileira. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=487&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Acesso em: 25/10/2015.

KOIFMAN, F. *Quixote nas trevas.* O embaixador Souza Dantas e os refugiados do Nazismo. Rio de Janeiro: Record, 2002.

LABORIE, P. Memória e opinião. In: AZEVEDO, C.; ROLEMBERG, D.; KNAUSS, P.; BICALHO, M. F. B; QUADRAT, S. V. (orgs.) *Cultura política, memória e historiografia.* Rio de Janeiro: FGV, 2009.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

LIMA, F. V. *O Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros*: movimento intelectual contra o Estado Novo (1945). São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

LINS, D. Torres. *A encenação de* La Celestina *por Ziembinski*: o clássico de Fernando Rojas no Brasil do regime militar. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e hispano Americanas) – FFLCH, Universidade de São Paulo (USP).

LORENZOTTI, E. *Suplemento literário, que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LUCA, T. R. de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

MAGALDI, S. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Teatro da obsessão*: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Depois do espetáculo.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Artes Cênicas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.8, n.22, p.499-502, 1994.

_____.; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974).* São Paulo: Senac, 2001.

MALLMANN, M. C. Pelos becos e pela avenida da *belle époque* carioca. *SOLETRAS,* São Gonçalo, UERJ, ano X, n.20, p.105-18, jul.-dez. 2010.

MATTOS, D. J. L. *O espetáculo da cultura paulista*: teatro e televisão em São Paulo (1940-1950). São Paulo: Códex, 2002.

MENEZES, L. M. (Re)inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a *cocotte comediénne* no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de janeiro, p.73-93, n.20-21, jan.-dez. 2007.

MICARELLI, F. A. *Cena aberta*: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur de Azevedo. Campinas: Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MICHALSKI, Y. *Ziembinski e o teatro brasileiro.* Rio de Janeiro: Hucitec; Funarte, 1995.

_____.; TROTTA, R. *Teatro e Estado.* São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Hucitec; IBAC, 1992.

MOTTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira*: ponto de partida para uma revisão histórica. São Paulo, Ática, 1998.

NAMUR, V. M. de S. M. *Dercy Gonçalves, o corpo torto do teatro brasileiro*. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, v.2, n.28, p.103-24, 2001.

OLIVEIRA, L. L. Vargas, os intelectuais e as raízes da ordem. In: ARAUJO, M. C. *As instituições brasileiras na Era Vargas*. Rio de Janeiro: Eduerj; FGV, 1999.

PARANHOS, K. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2012.

PATRIOTA, R. *Vianinha* – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, P. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, A. A. *Sobe o pano*:a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de *Vestido de noiva*. Niterói-RJ, 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense.

PEREIRA, V. A. *A musa carrancuda*: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

PONTES, H. *Intérpretes da metrópole*: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2010.

_____. Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil. *Novos Estudos*, São Paulo, v.12, n.58, p.113-29, nov. 2000.

_____. *Destinos mistos*: os críticos do Grupo Clima, em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, J. *O teatro moderno em Pernambuco.* Recife: Fundarpe, 1990.

PRADO, D. de A. *Teatro em progresso*: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Apresentação do teatro moderno brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro moderno brasileiro (1917-1977).* São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Exercício findo*: critica teatral (1964-1968). São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. *João Caetano:* o ator, o empresário, o repertório. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PRADO, L. A. *Cacilda Becker*: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RAGO, M. *A invenção do cotidiano na Metrópole*: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950. São Carlos, Ufscar, p. 11. Disponível em: www.ufscar.br/~cec/arquivos/referencias/texto%20refeito%202004.doc. Acesso em: 12/10/2013.

RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. *A história invade a cena.* São Paulo: Hucitec, 2008.

RAULINO, B. *Ruggero Jacobbi*: presença italiana no teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2002.

REIS, A. *Cinira Polônio, a divete carioca*: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional de Pesquisa, 2001.

RIBEIRO, A. Jornalismo, literatura e cultura: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.31, p.147-60, 2003.

RIDENTI, M.; BASTOS, E.; ROLLAND, D. *Intelectuais e o Estado.* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

RODRIGUES, V. M. M. *Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa*: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979). Uberlândia-MG, 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia.

ROLLAND, D. O estatuto da cultura no Brasil no Estado Novo: entre o controle das culturas nacionais e a instrumentalização das culturas estrangeiras. In: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M.; ROLLAND, D. (orgs.). *Intelectuais*: sociedade e política, Brasil – França. São Paulo: Cortez, 2003. p.85-111.

SÁBATO, M. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

SAID, E. W. *Representações do Intelectual* – As conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, J. P. dos. *Miroel Silveira* – um homem de teatro no espírito do seu tempo. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP).

SANTOS, J. P. O Pagador de Promessas *no contexto do drama/teatro brasileiro moderno*: discussão sobre a tragédia nacional-popular. Campina Grande, 2012. 87f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

SCHAPOCHNIK, N. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, N. (org). *História da vida privada no Brasil*. República: da *belle époque* à era do rádio. Vol. III. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.423-512.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H.; COSTA, V. *Tempos de Capanema*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra; Editora FGV, 2000.

SEVCENKO, N. (org). *História da vida privada no Brasil*. república: da *belle époque* à era do rádio. Vvol. III. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, A. S. *Uma oficina de atores*: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989

SILVEIRA, M. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro* (1985-1974). São Paulo: Quirion/MEC, 1976a.

_____. *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976b.

SIMÕES, G. Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. *Sala Preta*, n.55-62, 2009.

SIRINELLI, J.-F. Os intelectuais. In: REMOND, R. (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SUSSEKIND, F. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

_____. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TROTTA, R.; MICHALSKI, Y. *Teatro e Estado.* As companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica. Rio de Janeiro: Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

VARGAS, M. T. A modernização da arte do ator. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. *História do moderno teatro brasileiro*. Vol. II. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.96-116.

_____. Prefácio. In: LÍCIA, N. *Eu vivi o TBC*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p.11-8.

VELLOSO, M. P. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, L.; FERREIRA, J. *Brasil Republicano*: o tempo do nacional estadismo, do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. vol. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1987.

VENEZIANO, N. *De pernas para o ar*: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplausos).

_____. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

VIOTTI, S. *Dulcina e o teatro de seu tempo.* Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

WILLIAMS, R. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Política do Modernismo*: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Jornais

ABREU, B. de. Nós. *Dom Casmurro*, n.169, out. 1940, p.1.

ABREU, B. de. Nós. *Dom Casmurro*, n.159, jul. 1940, p.1.

ABREU, B. de. O plano de auxílio ao teatro de 1943. *Dom Casmurro*, n. 306, jun. 1943, p.1.

ABREU, B. de. Nós. *Dom Casmurro*. n. 314, ago. 1943, p.1.

FERREIRA, C. O. *Vestido de noiva* volta em remontagem visualmente elaborada. *Folha de S. Paulo*, 9 out. 2013, Ilustrada, p. E6.

LEITE, L. B. Svengali e suas "marionettes" humanas. *Correio da Manhã,*, 29 dez. 1946, seção 1, p. 1.

LINS, Á. Algumas notas sobre Os Comediantes. *Correio da Manhã*, 2 jan. 1944, 2ª seção, p.1.

MAGALDI, S. *Gata em teto de zinco quente*. *O Estado de S. Paulo*, 26 out. 1956, p.13.

MAGNO, P. C. *Anjo negro*, no Fênix. *Correio da Manhã*, 29 abr. 1948.

MELLO E SOUZA, G. Uma peça de Machado. *O Estado de S. Paulo*, 18 jul. 1959, Suplemento Literário, p.43.

MESQUITA, A. *Vestido de noiva*. *O Jornal*, 23 jul. 1944.

MICHALSKI, Y. O homem e o mito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out. 1978, Caderno B.

PRADO, D. de A. Teatro das segundas-feiras. *O Estado de S. Paulo*, 10 set. 1950a, p.8.

______. Teatro das segundas-feiras. *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1950b, p.4.

______. *Arsênico de alfazema*. *O Estado de S. Paulo*, 12 ago. 1951a, p.8.

______. *Convite ao baile*. *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1951b, p.6.

______. *Harvey*. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 1951c, p.7.

______. *O grilo da lareira*. *O Estado de S. Paulo*, 13 maio 1951d, p.8.

______. *Paiol velho I*. *O Estado de S. Paulo*, 21 jan. 1951e, p.6.

______. *Ralé*. *O Estado de S. Paulo*, 13 set. 1951f, p.6.

______. Ziembinski. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1951g, p.7.

______. *Vá com Deus*. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 1952a, p.12.

______. *As duas Antígones*. *O Estado de S. Paulo*, 23 ago. 1952b, p.6.

______. *Divorcio para três*. *O Estado de S. Paulo*, 22 mar. 1953a, p.10.

______. *Na terra como no céu*. *O Estado de S. Paulo*, 20 jun. 1953b, p.6.

______. *Adorável Júlia*. *O Estado de S. Paulo*, 24 nov. 1954a, p.15.

______. *Cândida*. *O Estado de S. Paulo*, 12 nov. 1954b, p.6.

______. *Cândida*. *O Estado de S. Paulo*, 16 nov. 1954c, p.8.

______. *E o noroeste soprou...* *O Estado de S. Paulo*, 14 jul. de 1954d, p.8.

______. *Mortos sem sepultura*. *O Estado de S. Paulo*, 11 abr. 1954e, p.8.

______. *Negócios de Estado*. *O Estado de S. Paulo*, 5 set. 1954f, p.10.

______. Teatro Brasileiro de Comédia. *O Estado de S. Paulo*, 16 maio 1954g, p.12.

______. *Volpone*. *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1955a, p.7.

______. *Maria Stuart*. *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 1955b, p.8.

______. *Os filhos de Eduardo*. *O Estado de S. Paulo*, 18 dez. 1955c, p.10.

______. *Manouche*. *O Estado de S. Paulo*, 21 set. 1956, p.23.

______. *A rainha e os rebeldes*. *O Estado de S. Paulo*, 24 fev. 1957a, p.14.

______. *As provas de amor* no TBC. *O Estado de S. Paulo*, 6 jan. 1957b, p.12.

______. *Jornada de um longo dia para dentro da noite*. *O Estado de S. Paulo*, 11 jan. 1959a, p.14.

______. *Os perigos da pureza*. *O Estado de S. Paulo*, 1 maio 1959b, p.12.

______. *O santo e a porca*. *O Estado de S. Paulo*, 13 mar. 1959c, p.8.

PRADO, M. A. Satyros dão adeus à *Vestido de noiva*. Portal Entretenimento R7, 27 set. 2012. Disponível em: http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2012/09/27/satyros-dao-adeus-a-vestido-de-noiva/ Acesso em: 02/03/2014.

Depoimentos oficiais e biografias

BECKER, C. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 26 dez. 1967.

BRITTO, S. *O teatro & eu*: memórias. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CARVALHO, T. *Cecil Thiré*: mestre do seu ofício. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplausos).

CELI, A. Depoimento. *Dionysos: estudos teatrais*, Rio de Janeiro, MEC/SNT, n.25, set. 1980.

FERREIRA, C. O. *Vestido de Noiva* volta em remontagem visualmente elaborada. *Folha de S. Paulo*, 9 out. 2013, Ilustrada, p.E6. Disponível em: http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=Vestido+de+Noiva&site=fsp&periodo=acervo Acesso em: 28/03/2014.

GUERINE, E. *Nicette Bruno & Paulo Goulart*. Tudo em Família. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplausos).

GÓES, M. *Alfredo Mesquita*: um grã-fino na contramão. São Paulo: Editora Abratroz; Loqüi; Terceiro Nome, 2007.

HENREID, E. Entrevista. *Dionysos: estudos teatrais*, Rio de Janeiro, MEC/SNT, n.25, set. 1980.

LEDESMA, V. *Cleyde Yáconis*: a dama discreta. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplausos).

LEITE, L. B. Depoimento. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; SNT, 1977.

_____. A fase heroica. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

LICIA, N. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (Coleção Aplauso).

MARTINS, C. Meu amigo Zbigniew Ziembinski. *Dom Casmurro*, n.330, 4 dez. 1943.

MELO, G. Testemunho. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

MELLO E SOUZA, G. de. Depoimento. *Língua e Literatura*, n.10-13, 1984, p.132-56.

MESQUITA, A. Depoimento. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

MIRANDA, O. Uma memória do teatro brasileiro. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

PERRY, C. Reminiscências. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

RODRIGUES, N. Ensaio geral. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

SILVEIRA, M. Depoimento. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC; FUNARTE; SNT, 1977.

SILVEIRA. M. A fase profissional. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

ZIEMBINSKI, Z. M. Depoimento. In: *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: MEC; SEC; SNT, 1982.

_____. Depoimento. In: *Depoimentos IV*. Rio de Janeiro: MEC; SEC; SNT, 1982.

_____. Os Comediantes – Marco Novo. *Dionysos: estudos teatrais*, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

Entrevistas

BECKER, C. Entrevista concedida a Alfredo Souto de Almeida, para o programa *Cenas e Bastidores*, Rádio Ministério da Educação e Cultura (MEC), Rio de Janeiro, 1966. Arquivo Inacem, Rio.

GONÇALVES, D. Entrevista concedida pela atriz ao programa *Roda Viva*, 26 jun. 1995. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/430/teatro/entrevistados/dercy_goncalves_1995.htm. Acesso em: 28/02/2014.

CORTEZ, R. Programa *Roda Viva*, São Paulo, TV Cultura, 10 ago. 1987. Disponível em: http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/438/entrevistados/raul_cortez_1987.htm. Acesso em: 10/02/2014.

FILHO, A. Entrevista. *Dionysos: estudos teatrais*, n.25, set. 1980.

KHOURY, S. *Bastidores.* Vols. I-X. Rio de Janeiro: Letras & Expressões; Montenegro & Raman, 2001-2002.

_____. *Atrás da Máscara.* Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. (Coleção Teatro Hoje).

PRADO, D. de A. Entrevista. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1991, Caderno Mais!. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/250591d.htm. Acesso em: 31/10/2013.

_____. Entrevista. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC; Funarte; SNT, 1977.

RODRIGUES, N. Nelson Rodrigues sabatinado por Fernanda Montenegro. Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1974. Áudio disponível em: http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie--depoimentos/nelson-rodrigues-entrevistado-por-fernanda-montenegro/. Acesso em: 02/02/2013.

SILVEIRA, M. Entrevista concedida ao SNT em 24 jan. 1975. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC; SEC; SNT, 1977.

SOUZA, P. Entrevista concedida a Daniel Caetano. In: CAETANO, D. Como crime, a chanchada "não compensa". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1946, segunda seção, p.10.

ZAMPARI, F. Entrevista. *Dionysos: estudos teatrais*, Rio de Janeiro, n.25, set. 1980.